التقنية السردية واشكالية التداعى الموضوعاتى

فى

الرواية العربية الجديدة

(روايات الطيب صالح نموذجا)

دكتور

أحمد السيد حجازى

أستاذ البلاغة والنقد المساعد فى كلية الآداب

جامعة حلوان

الطبعة الأولى

(١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م)



بسم الله الرحمن الرحيم

« وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى »

صدق الله العظيم

سورة الضحى : الآية (٥)

٤

إهداء

إلى أول من أحببت ...

وأعظم من صادقت ...

إلـــى روح الــروح .

...إلــــــــــى زوجـــتـــــــــــي

مقدمة :

بداية يجب أن نشير إلى أن الزعم ، أن للعرب رواية جديدة ، تروج اليوم فى أوساط المثقفين ، والقراء العرب العاديين ، شأن ما يعرفه الغرب ، ومنذ عقود ، زعم تعسفى ، موجه ، تحكمه نظرة استنساخية تحيل واقعنا الحضارى العربى ، على واقع حضارى غربى ، وتمفصله ثقافيا ، وجماليا بذات المنطق الذى تبلّجت فيه معطيات ذلك الواقع الثقافية والفنية ، والفلسفية ، وهو مالايستقيم مع الموضوعية .

فقد تقرر أن ميلاد الرواية الفنية إنما كان من مخاضات الصعود البرجوازى الغربى الذى آلت إليه تاريخية أوربا ، والغرب عامة.. وحين أفرزت هذه التاريخية منظورا فنيا جديدا فى منتصف القرن الماضى ، وتحديدا فى فرنسا ، من خلال أعمال ساروت ، وروب غرييه ، ومن أرهص إليهما (سارتر - كامو ..) فإنهم أذنوا الناس بميلاد سردى مستحدث ، أطلقوا عليه اسم الرواية الجديدة ، مقررين بشأنها تعليلا ايديولوچيا يحدده طابعها الرفضى ، اللافظ للقيم البرجوازية .

فالرواية الجديدة كما يزعم بعض منظريها ، إنما تريد ، فى بعض مستويات نفيها أن تنفصل عن الأيديولوچية البرجوازية .

ولقد استشرفت بصيرتهم الاستقبالية تمظهرات حقيقية أو متوهمة : لخلق سردى مرتقب ، هو ما سموه الرواية الجديدة .

إن تمثلنا للإعضال الشكلى الذى ينطوى عليه الاسم فقط ، ليكشف لنا عن ، منزع اشتطاطى ، الذى إن لم يكن له من بواعث مادية حضارية تعتسف مثل هذه المغالاة ، وتسوغها ، فإنه ليدل بالأقل على مدى الحفاوة التى يحظى بها فعل التجديد ، والتجدد فى بيئة استشرى فيها وباء الآلية ، فأنّت النفوس تحت وطأة

الرتابة : وتفاقم توقها إلى التلوين ، وحب المفارقة ، ومباينة المعهود .. عكس ماهو الحال عندنا ..

إن القول بأن ذات الميكانيزمات الثقافية والجمالية الغربية ، هي التي تحكم ذاتنا الأدبية ، قول مغلوط ، رغم الآثار الملموسة ، والمباشرة التي يحدثها فعل التثاقف ، الذي ما فتئ يربط الشرق بالغرب ، في تناسب علائقي غير موضوعي . ففي حين يستخلص الغرب بوعي ودراسة وعقلانية ، المادة الحية من وقائعنا ، تراثا ، واجتماعا ، وحضارة ، نسترفد نحن سيولة ، وهيولة في ظمأ جهنمي ما أكثر ما استمرأنا معه الآجن والماجن .

على أنه لابد لنا مع هذا كله أن نقرر بأن المثاقفة في الحقل الأدبي بيننا وبين الغرب قائمة بلا مراء ، وهي دائبة في نسج أواصرها ، وهي في المجال الأدبي قد تعمقت ، رغم بينونة الواقعين ، كما أنها في مضمار الرواية ثابتة ثبوتا تجاوز نطاق التجارب الفردية ، لتضحى ظاهرة أوشكت أن تستكمل هويتها الاجرائية من خلال كتابات عربية يتسع نطاقها ، بشكل جلي ومبرر ، فعلاقة المثاقفة ، والجوار ، والاستهلاك المصدري الآلي تقريبا بين الأوساط المثقفة وبين الغرب ، علاقة وطيدة ومخدومة من قبل دوائر النفوذ الاستراتيجية الغربية بصورة تصعيدية ..

ولعل التعمير السردي في مجال الرواية الجديدة قد حقق أشواطا راسخة على يد بعض الكتاب ممن مارسوا السرد من منظور تجريبي حمل أصداء من تجريبية الرواية الجديدة .

وإن روح التناسب في انتاج هؤلاء ، وانتاج المصدرين من كتاب الغرب لتتقارب على صعيد التقنية والتصاقب الرؤوي ، والفني .

ولقد أهابت نزعة التطور بعناصر معربة إلى إقتحام التجريب السردى ، فجاءت أعمالهم الروائية تحمل طابع التجديد ، ولعل أعمال الطيب صالح الروائية تكون قد اخترقت الأعراف التقليدية ، فصبت نفسها السردى فى معمار فنى متسم بالترتيلية ، وبتدمير وتيرة التقسيم الجملى ، ومنطق الترقيم والفواصل ليضحى الأداء إفراغات موصولة مدومة تستغرق المساحة الزمانية ، والمكانية ، والإفضائية ، فى تحد سافر لخلفية التلقى المتريثة ، الوقور ... لقد تزاوج فى أعماله الروائية الشرط التدبيجى من خلال سرد لغوى أصيل ، مع الانسيابية التى توغلت فى المونولوجية الصريحة والمقنعة ، ليكون الحدث السردى خبرا ، وفى ذات الوقت مغامرة نصية جريئة ، وذلك ما كفل لأعماله الروائية منحاها التجديدى .

وترجع عنايتى بأعمال الطيب صالح الروائية إلى أسباب كثيرة منها أن رواياته بلغت درجة متميزة من النضج الفنى ، والوعى الفكرى ، والقدرة على البناء المتعدد المتجدد الناشئ عن التسلح بجهاز معرفى مقبول ، والتطلع باستمرار إلى الاغتراف من تقنية الكتابة الروائية الحداثية ، مما جعلنا نتصور أن النقد الروائى العربى المعاصر محكوم عليه على سبيل الحتم ، بأن يعرج عليها لمساءلتها ، وتقصى خطواتها ، وتلمس ملامحها .

ووجدت فى أعمال الطيب صالح الروائية مجالاً قد يصلح لدراسة ظاهرة التقنية السردية واشكالية التداعى الموضوعاتى في الرواية العربية الجديدة .

مما دفعني إلى تناول هذا الموضوع . هذا وقد اقتضت طبيعة البحث أن يشتمل على مقدمة وثلاثة مباحث .

الأول تمهيدى ، بعنوان (مقدمات منهجية حول الرواية الجديدة)

عرضت فيه لتعريف الرواية الجديدة ، ولماذا وصفت بالجدة دون الحداثة ؟ وهل كانت طبيعية نشأت من تطور التكنولوجيا ، وتعقد العلاقات بين الناس فى المجتمعات المتطورة التى تطحنها رحى الآلة؟ أم أنها مجرد موضة من موضات الكتابة لاتلبث أن تحل محلها أخرى أوغل فى الحداثة ؟

وأشرت إلى سمات الرواية الجديدة الغربية ، لماذا الرواية الجديدة فى الوطن العربى ؟ وهل الروائيون العرب فى مستوى التجريب الروائى الجديد فى مستواه العالمى العالى ؟

أما المبحث الثانى : فكان تحت عنوان (الوحدة العضوية وإشكالية التداعى الموضوعاتى فى أعمال الطيب صالح الروائية)

وقد تحدثت فيه عن صرخة الميلاد للرواية العربية وأشرت إلى الوحدة العضوية وظاهرة التداعى الموضوعاتى فى المنظومة السردية للطيب صالح ، وتحدثت فيه أيضا عن البطل وإشكالية الحضور التناصصية .

وفى المبحث الثالث كان الحديث عن الاشكالية السردية والمعمار التقنى فى روايات الطيب صالح ، وأشرت فى بدايته إلى المنسوج السردى .. فى رواية عرس الزين . كما تحدثت فيه عن التقنية السردية فى رواية مريود ، وفى رواية بندرشاه ومن خلال ذلك رأينا أنه قد تأصل فى المأثور السردى للطيب صالح وجهان تميز بهما فنّه القصي ، هما الحس الشعرى ، والوازع الإغرابى المعقول ، وهو ماجعل أدبه حلقة جمالية تتقاطع فيها تقنية أجناس فنية جملة ، تألق بها المعطى القصي ، وتمازجت فى إهابه نكهة الجدة والعتاقة ، فكان ذلك الحدث السردى الذى تعمقت به واقعة العبور نحو الحداثة ..

المبحث الأول

مقدمات منهجية حول الرواية الجديدة

مقدمات منهجية حول الرواية الجديدة

لعل أول سؤال منهجى ينطرح ، أول هذه الدراسة ، هو : مالرواية الجديدة ؟ ولماذا وصفت بالجدة دون الحداثة ؟ وهل كانت طبيعة نشأت من تطور التكنولوجيا وتعقد العلاقات بين الناس فى المجتمعات المتطورة التى تطحنها رحى الآلة ؟ أم أنها مجرد موضة من موضات الكتابة لا تلبث أن تحل محلها موضة أخرى أبعد فى المستقبلية وأوغل فى الحداثة ؟

والحق أن محاولة الإجابة عن السؤال الأول وحده يمكن أن تستغرق مجلدا كاملا ، والدليل على ذلك أن ندوة كانت قد انعقدت بباريس منذ أكثر من ثلاثين عاما . فلما نشرت أعمالها اتسعت مجلدين كبيرين اشتمل أحدهما المسائل العامة ، وتضمن الآخر تطبيقات على النصوص الروائية ، المفترضة جديدة (١).

ومما يبرر به ظهور هذا الضرب من الكتابة السردية ، أن العالم الذى نعيش فيه يتطور بسرعة مذهلة ، وأن التقنيات التقليدية للحكى أصبحت عاجزة عن أن تستوعب كل العلاقات الجديدة .

وإذن فهذا الشكل الجديد للرواية الجديدة اقتضته معطيات العصر ، ومتطلبات الحضارة الراهنة التى تستوجب إنشاء أدب يتلاءم معها ، وإلا فإن الأدب سيتخلف عن ركب التكنولوجيا ، ولا يمكن للأدب أن يرضى بهذا الوضع الحضارى المتدنّى حيث لم يكن الأدباء فى كثير من أطوارهم إلا مفكرين ، وما كان المفكرون إلا ليسهموا فى التخطيط للمستقبل الحضارى ، لا أن يتخلفوا عنه .

ولكنا، وإلى الآن ، لما نجب عن السؤال الذى كنا طرحناه فى صدر هذه الدراسة وهو : ماالرواية الجديدة ؟

ويمكننا الإجابة عن هذا السؤال نفسه بإثارة أسئلة أخرى ، كأن تكون هل مفهوم الرواية الجديدة ، هى كل مايتعارض مع القواعد والأصول الفنية لكتابة الرواية الموصوفة بالتقليدية ؟ أى هل هى كل عمل روائى لايخضع للقواعد ، ولا للمنطق ، ولا للعقل ، وإذن ، فما قيمة الإنسان فى الرواية الجديدة بالمفهوم الصارم لها ؟ أليس أنه مجرد كائن ليس بينه وبين الأشياء فرق ما ؟ وإذن أفلا ينشأ عن الغاء ، أو محاولة إلغاء قيمة الإنسان إلغاء للإنسان نفسه ، وللحضارة التى ينشئها ، وللتاريخ الذى يسجله ؟ وإذن أفلا يمكن أن تندرج الرواية الجديدة ضمن الأدب المستحيل ، أو الأدب العابث ؟

فتدمير الشخصية (الإنسان) ، وتدمير اللغة ، ومحاولة إخراجها عما ألفه الناس فى أساليب الكتابة الروائية ، ثم التعامل مع المكان تعاملا خاصا يثب به من مفهومه المكانى المألوف فى الرواية التقليدية إلى مجرد حيز ميت شاحب لاتعرف ملامحه ، ولا تدرك جغرافيته ، بل كثيرا ماقد يتحول المكان إلى شخصية ، أو إلى جنس من الشخصية تتحرك وتتحدث ، وتضير وتنفع ، ثم خلخلة المسار الزمنى بتأخير مايجب أن يقدّم ، وتقديم مايجب أن يؤخر ، والتعمية على جريانه بشئ من التشحيب والتبهيت . كل أولئك جملة من مظاهر الكتابة الروائية الجديدة التى لاتعترف بالحبكة فى البناء ، ولا بالشخصية فى المحافظة على كيان الحدث ، أو الاضطلاع به ، ولا بالمكان من

حيث هو إطار حيزى ، أو جغرافى لمسرح الأحداث : ولا بالزمن من حيث هو إطار تاريخى « تقليدى » وطبيعى أيضا لجريان الحدث الروائى : ولا باللغة ذات النسج المسكوك الذى يحافظ على أصول الأساليب الراقية ، أو المقبولة على الأقل ، بل أنها تعمد إلى اللعب باللغة ، وإذن ، اللعب ، بل ربما العبث ، ببناء النص السردى ، لكن دون أن تتخلى ، مع ذلك عن بنائيته طبعا . فكأن بنية الرواية الجديدة هى البنية الغائبة داخل النص السردى المعذب . إنها كبح لجماح الشخصية وحد من غلواء سلطانها ؛ وإنها تدمير عنيف للزمن بتفكيك سلسلته (بفتح السينين معا) بحيث لايغتدى خاضعا لقانون المنطق الزمنى القائم على مبدأ التدرج ؛ ولكنها معاملة عجائبية لاتخضع لشئ من المنطق إلا نادرا .

فكأن الرواية الجديدة تدمير لقواعد الحكى الموروثة عن الأعمال السردية الشهيرة فى الآداب الإنسانية ومنها ألف ليلة وليلة .

سمات الرواية الغربية الجديدة :

لعل أهم مايسم الرواية الجديدة لدى الغرب تبنّيها لتصورات مضادة ونقيضة لمدلولات دأبت على الصدور عنها الرواية فى مختلف تأصلاتها .. فالرواية الجديدة ترفض وهم الشخصية ، والواقعية ، والتتبع الزمانى ، والوحدة المكانية ، وكل خصائص الرواية التقليدية ، فهى تندرج ضمن التوجه الذى يرفض أن يكون للأدب مبرر مضمونى لاغير ، فالرسالة التى تنقلها الرواية الجديدة لايضيرها انسياح أدبيتها ، وهلامية إحالاتها ... يقول مارسال ريمو :

« ومن خصوصياتها (الرواية الجديدة) انغلاق الكتابة على ذاتها ، وغيابها عن المرجعية ، فكتّاب الرواية الجديدة يسعون إلى خلق نمط آخر من العلاقة بين الكاتب والمتلقى / القارئ ، علاقة لاتمر عبر التخيل التقليدى . (٢)

إن الرواية الجديدة تسعى إلى تسليح القارئ بمنطق استقلالى ، وبنزعة الابحار وراء اللامعهود ، وبالتجرد من العلية ، ومن المضمونية القصدية .

والرواية الجديدة تدخل ضمن سياق يريد أن يأخذ موقفا نقديا تجاه الابداع الفنى ، وتجاه أشكاله وقوانينه . وفى هذا الاطار فإن جميع الكتّاب الذين سجلت أعمالهم عناية نظرية أو بنائية أو شكلية يمكن أن يعدوا روادا ومرهصين للرواية الجديدة بدءا بديدرو ، مرورا بستارن وكافكا وفولكنر وبروست وفلوربار ... دون أن ننسى ساروت فى عملها دروب غريبة ، بإدخالهم الشك وخلخلة رابطة الثقة التى كانت تجمع بين المبدع والقارئ .

والرواية الجديدة تحتم على القارئ ، وهذا بتأثير من التقنية السينمائية ، أن يتخذ نظرة ذكية بعيدة عن الحرفية أو النصية .

لقد جرب بوتور فى أعماله تقنيات عدة ، تتعلق بتفكيك أو تحطيم النص التقليدى وخدمة الزمن الداخلى ، والتشكيل السردى .. فالروائى حاضر فى العمل السردى ، وهو بمثابة الصلة التى تخرج بالكلام من حيز الهمهمة بالأشياء ، إلى حيز النطق بها لا غير .. إن عالم الأشياء ، هو الناطق .. وريشة الكاتب واسطة بين العالم الحسى وبين القارئ .. مادام خيال المتلقى يخلق قوانينه الخاصة وينزع إلى الوعى بعملية توالده انطلاقا من مداركه ومن معطيات المقروء ..

وارتبطت الرواية الجـــديدة (NOUVEAU ROMAN) بالروائيين الفرنسيين آلان روب Alain Robbe-Grillet ، ميشال بوتور Michel Butor كلود سيمون Claude Simonne ، نتالي ساروت Nathalie Sarrau، روبير بانجية Robert Pinget ، مارغاريت دورا Duras Marguerite ، فليب سوليرس Philippe Sollers .

لقد لاحظ هؤلاء أن العصر الحالي قد تخطى الفرد وتجاوزه ، فكانوا واقعيين فى تصورهم للعالم من حولهم ، هذا العالم الذى أصبح يتمتع باستقلال ذاتي بعيدا عن قدرة الإنسان وإرادته .

وكثيرا ما يجد الباحث المتأمل نفسه أمام تساءل يدور حول البحث عن الخصائص الفنية المشتركة بين كتّاب الرواية الجديدة .

إن الرواية الجديدة ليست مدرسة ، تخضع لفلسفة معينة ، وهى كذلك ، ليست نزعة فردية ، تبرز فى الحياة الأدبية ثم تتلاشى ، ولكنها كانت طليعة جيل جديد ، من الروائيين غير بلزاك Balzac ، وستندال Sttendhal وفلوبير Flauber ، جيل ينشد قيما أخرى ويتطلع إلى إنجازات فنية جديدة تتمتع بصفة الحضور الدائم والمتميّز ...

وقد يكون من العسير الحديث عن مبادئ مشتركة بين كتّاب الرواية الجديدة، ولكن المبدأ الذى يلتقى عنده الجميع هو التجريب والبحث عن أدوات جديدة تستوعب تجاربهم الجديدة ..

يقول آلان روب قريبه أن الرواية الجديدة ليست نظرية إنما هى بحث مستمر (٣)

"Le nouveau roman n'est pas une théorie c'est une recherche "

ويتأكد هذا الرأى عند نتالى ساورت فتقول فى هذا السياق : « .. كثيرا مايتساءل الناس اليوم : ماهي هذه الرواية بالذات ؟ ولعل الذين قرأو انتاجاتنا الروائية قد لاحظوا أن هناك اختلافا فى تجاربنا ومن ثم فهم يتساءلون عن حقيقة ما يجمعنا . « أعتقد أن تصورا ما للأدب هو مايجمعنا ، وأن هذا التصور المشترك ينبع أولا من مبدأ أساسى ، وهو أننا نؤمن بأن الأدب ، كسائر الفنون ، ينبغى أن يرتكز على بحث (Recherche) (٤)

لقد اتفق الجميع على إحداث القطيعة مع الهيكل الروائى الموروث عن رواية القرن التاسع عشر ، تلك التى يطلقون عليها نعوتا مثل الرواية الواقعية أو الكلاسيكية أو البلزاكية ... ومن ثم يتردد فى حديثهم كلمة ضد Anti مشيرين إلى أن الرواية الجديدة ، مرحلة تنفى ماقبلها وتستأنف تاريخا هو بداية مسيرة الرواية الحقيقية فى نظر كتاب الرواية الجديدة .

تنطلق الرواية الجديدة من مقولة مؤداها أن مادة الفن ليست فى الذات وإنما فى الموضوع ؛ لأن العالم الخارجى بكل مافيه من أشياء مادية ؛ أصبح يعلن استقلاله عن الإنسان وتمرده عليه .... ومن ثم لم يعد بمقدور الفن تصوير فعل الإنسان فى الشئ وإنما انفعاله بهذا الشئ . إن تركيز الرواية على الشيئية يعد شاهدا على ذوبان الفرد ، وانحصار دوره أمام سلطة الأشياء وعليه الآلة ... إن هذه القيم هى ثمرة العصر الأوروبى الجديد ، عصر الإنسان المرقم كما يقول روب قرييه .

إن التجديد هو المبدأ الذى التقى عنده قريبه وزملاؤه - على اختلاف نزعاتهم الفنية - إنهم مافتئوا يبشرون به في كتاباتهم الإبداعية والنقدية وفى صراعهم مع الخصوم .

إن كتّاب الرواية الجديدة ، كانوا واقعيين فى تعاملهم مع الواقع من حولهم ... لقد أدركوا أن الفردية مافتئت تختفى فى العصر الحالي فى ظل الحياة الاقتصادية القائمة على الإحتكار .... لعل هذه الحياة قد أفرزت واقعا جديدا غابت فيه فاعلية الإنسان ، واندحرت فيه كل قيمة جوهرية له ، داخل البنيات الاقتصادية المهيمنة ، ومن ثم داخل الحياة الاجتماعية كافة (٥) . لقد أعجب لوسيان قولدمان Lucien Goldman بإبداعات آلان روب قريبه وكلود سيمون ونتالى ساروت وغيرهم من كتّاب الرواية الجديدة .

وأقرّ أن أعمالهم أصيلة ، وهى أكثر جذرية فى الأدب الفرنسى المعاصر... والجدير بالذكر أن قولدمان ينطلق فى تحليله لظاهرة الرواية الجديدة ، من منطلق (سوسيو - بنائي) أى من المنهج البنيوى التكوينى ، الذى يقر بوجود تناظر دائم فى كل عمل إبداعى ، ولاسيما الروائي - بين واقعه وموضوعه ، بين بنية (شكلية) ظاهرة ، وبنية (موضوعية) عميقة ، بين اللحظة التاريخية الاجتماعية ، واللحظة الابداعية ، بين سياقية الجدل الروائي وسياقية الجدل الاجتماعى (٦)

إن فكرة تغييب الإنسان فى الرواية الجديدة تستمد حضورها من الفلسفة

الأوربية الحديثة ، فى طبيعتها الدوغمائية ، والتى تمثل نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان . يقول ميشال فوكو فى هذا

السياق « ... ليس الإنسان أقدم المشكلات التى انطرحت على المعرفة الإنسانية ، ولا أكثرها ديمومة، فالانسان هو اختراع يبين لنا علم آثار فكرنا ، بيسر وسهولة ، حداثة عهده وربما وشكان نهايته » . ويتنبأ فوكو باضمحلال الإنسان « مثل وجه من الرمل فى أقصى البحر » (٧)

ويبدو لنا أن التحول النوعي الذى لحق بنية الخطاب الروائي - والذى تجسدت فيه فكرة موت الشخصية - في منتصف القرن العشرين وربما قبله بقليل لم يكن مرده إلى عامل مادي أى اقتصادى صرف ، بل كانت عوامل أخرى ، لعل أهمها يتمثل فى التحول الجذري فى الفكر الأوربى الحديث . الذى أصبح يعيد النظر فى مفهوم الإنسان وقيمه العليا بدءا من داروين ، ونيتشه ، وفرويد ، وميشال فوكو ، وجاك ديريدا وغيرهم كثير .

- **الرواية الجديدة والقارئ :**

أصبح النقد الجديد يركز على العلاقة بين النص والقارئ ، من حيث أن النص الإبداعى بنية قائمة بذاتها ، يتمتع باستقلالية تامة عن محيطه ومبدعه وحتى تأريخيته ، ومن هذا المنظور فإن التجربة الجمالية تنشأ بين المبدع والقارئ من خلال النص . وقد بالغ بعض التفكيكيين فى أهمية القراءة ، فأقام (سبانسو) مثلا نظريته النقدية على القراءة بدلاً من الكتابة .

وأبرز بارث R. Barthes وديرايدا J. Dirida فكرة النص كنقيض لفكرة العمل الأدبى من حيث إن النص نشاط لغوى إبداعى لايمكن حصره داخل مصدر معين أو حدود معينة أو شكل فنى معين ، ولا معاملته على أنه شيء يخرج من يد منتج هو المنشئ ليتلقاه مستهلك هو القارئ . ولكنه يوجد على يد القارئ نفسه الذى يقوم بدور الشريك بدل المستهلك (٨) .

فالقراءة فعل متجدد ومتغير بتغير الاستراتيجية الخاصة لكل قارئ ومستواه المعرفي والثقافي وقدرته على إدراك العلائق القائمة بين البنيات اللغوية الناسجة لمضمون الخطاب الأدبى .

ولعل التوجه الجديد فى عملية القراءة - الذى نادى به كتّاب الرواية الجديدة - قد حدّنسبيا من سلطة المبدع وحرر القارئ ورفع من شأنه ، إذ لم يعد دور القارئ يقل أهمية عن دور المبدع . من هذا المنظور فإن الرواية تقدم العمل الفنى باعتباره مشروعا يتعاون القارئ والمؤلف على بنائه ، فلا شئ استقر وانتهى أمره ، لا بداية ، ولا نهاية ، ولا تعليق ، ولا دلائل تفسيرية ... وقد تتعدد الأسماء ، أو تتعدد البدايات أو تتعدد النهايات ... وقد لاتوجد بدايات وقد لاتوجد من وراء النص غايات ... وقد تتعدد المسالك أثناء الرواية وكل ذلك بأن يظل القارئ واعيا وأن يشارك المؤلف من موقع المسؤولية إزاء مجريات الأحداث . نذكر على سبيل المثال لا الحصر رواية كلود سيمون La Bataille de pharasal (٩)

الرواية الجديدة ومفهوم القيمة :

الفن الروائى شيء قائم بذاته ، عالم مستقل بنفسه وليس وسيلة إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها ، فهو لايعد فى ذاته قالبا لتضمينات سياسية واجتماعية، أو خلقية أو ماشابه ذلك ، فهو عالم يخلق قوانينه من داخله ، ولايستمدها من قوالب مسبقة ولا من حقائق ثابتة فى المجتمع . إن الرواية لاتعبر عن حقيقة، بل تعبر عن نفسها . وهذا كاف ، فالفن لايحاكى ، ولا يُعَلم إنه ببساطة يوجد .

ولاينبغى للأدب أن يحيل على قيمة خارجية ؛ فهو مكتف بذاته . إن قيمة الأدب تكمن فيه ، ولايجب أن نطلبها فى شئ خارج هذا الفضاء . إن تركيز البحث على القيمة خارج الأثر الأدبى - فى نظر كتّاب الرواية الجديدة - يعد انتهاكا لقدسية النص وانحرافا به عن حقيقته .

إن قيمة الأدب ، يجب أن تستمد حضورها ، من العالم الداخلى ، المبدع فى العمل الفني ذاته ، بحيث يكون واقعه وتأثيره معتمدين على المهارة التى يبدع الكاتب بها عالمه ، من المادة الخام المتاحة لأي فنان دونما تحيز خلقى ، أو اجتماعى ، أو سياسى .. قائم على المحاكاة . لعل هذه النظرة إلى الفن ووظيفته تفتقر فى رأينا إلى الدقة والشمولية والعمق ؛ لأنها أفرغته من مسؤوليته الانسانية وكادت أن تعيدنا مرة أخرى إلى نظرية الفن للفن .

إن الالتزام الوحيد بالأدب ، لايوجد هناك شيء قبلي . يدافع الكاتب عنه ، كل شئ يأتى من داخل الأدب ، لاشئ فوق العمل الأدبي ، لا حقيقة سوى الفن فهو يبتكر توازنه من داخله ويبتكر معناه ، ليس لدى الكاتب مايقول ، ولكن لديه طريقة للقول ، هي مشروعه وهى عمله ، وهى التى قد أصبحت مضمونه .

لقد أفضى التأكيد على استقلالية الرواية - وتحررها من كل قيمة نفعية - إلى مفهوم جديد للالتزام فى الأدب ، إذ الالتزام لم يعد سياسيا كما كان عند كتّاب الواقعية الاشتراكية . إنما هو .. وعي المؤلف بمشكلات لغته ، ومحاولته التغلب على هذه المشكلات ، فتلك هي وسيلته لكي يصبح فنانا (١٠) .

إن الرواية هى ذلك الجنس ، الأدبى الذى يجدد إمكاناته التركيبية والأسلوبية وغيرها .. ولايبقى حبيس القوالب الجامدة . إن أى بناء تقدمه الرواية الجديدة ، يظل مؤقتا تتجاوزه إلى بناء آخر ...

إن الحياة دائمة التطور ، والزمن لايعرف التوقف ، وهو الأمر الذى يقتضى التفتح على كل جديد ... « إن قوة الروائى تكمن بالضبط فى أنه يبتكر ، وأن يبتكر بحرية تامة ، دون تقيّد بنموذج أو مثل ... » (١١) .

إن الرواية بحث متجدد لفن القول ، وتجاوز مستمر للقوالب المستهلكة ، وابتكار دائم لآليات الصياغة ، والتركيب ، فى رحاب الكلمة ، ذات القيمة المستقلة فى طرائق التعبير التى لاتعرف التحجر .

ولعل النظرية العضوية أو الاستقلالية فى الرواية ، بدأت تظهر بوادرها الأولى بشكل جدى ومنهجى فى منتصف القرن التاسع عشر ، فى كتابات فلوبير Flaubert النقدية ، والتى كان يطمح فيها إلى وضع بدائل جمالية للمحاكاة ، التى فرضت سلطانها على الفن منذ أيام أرسطو .

يقول آلان روب قرييه « ... أنا لا أنسخ ، بل أنشئ ، وهذا الطموح القديم عند فلوبير ، أن تبنى شيئا انطلاقا من لاشئ ، شيئا قائما بذاته ، لايحتاج للارتكاز على شيء خارج العمل الفنى ....» (١٢) .

ولعل هذا الطموح قد تحقق أو كاد فى الرواية الجديدة ، التى مافتئ كتّابها يزعمون التحرر من سلطة النموذج ، إن الرواية لم تعد تحكي النموذج ، لقد تحولت إلى بحث دائم يسعي إلى تعرية واقع مجهول ، مكون من عناصر متناثرة فى فضاء العدم ، ويجسدها الروائى بشكل غامض ، عناصر ذات تشابك معقد وسديمى ،لا ينبض بالحياة ... (١٣) .

ويعرف أحد كتّاب الرواية الطليعية وهو Raymand Federman الرواية بقوله : « إن الرواية تكتب من أجل الفهم ، وهذا الفهم يتم عن طريق الكلمات مكتوبة أو ملفوظة ، ولو أن المرء تقبل منذ البداية بأنه لايوجد معنى قبل اللغة ، وأن اللغة هى التى تخلق المعنى أثناء استخدامها واطرادها ، لتقبّل معنى أن الكتابة ماهينة إلا مجرد عملية تسمح للغة بأن تمارس فنونها . إن الكتابة تعنى إنتاج معنى - وليس إعادته - لم يكن موجودا من قبل ، أن

تنمو وتتحرك دون أن تخضع لمعان مسبقة . إن الرواية لم تعد واقعية أو تمثيلا للواقع ومحاكاة له ، ولا تعنى حتى إعادة خلق الواقع . إنما فقط تكون ، أى هى ذات واقع خاص بها ... وأن تخلق رواية يعنى فعلا أن تلغي الواقع، أو بنوع خاص تلغي الفكرة القائلة بأن الواقع هو الحقيقة (١٤) .

مفهوم الشخصية :

لقد كانت الرواية الواقعية نتاج نظام عقلاني صارم هو انعكاس للمجتمع البورجوازى الذي استقر فى القرن التاسع عشر ، على أسس ثابتة يراها محور الكون، مما جعل الروائي يقدم لقرائه حقائق ثابتة ، مطابقة للواقع من خلال حكاية تتسلسل من بداية ووسط ونهاية ... وكأنها القديس أمام أتباعه في الرسوم القديمة كما تقول نتالى ساروت (١٥) .

وكانت الشخصية تتمتع بحضور متميز داخل العمل الروائى الكلاسيكى ، وكانت نقطة ارتكاز تتمحور حولها كل مكونات الخطاب الروائى « لذا قيل القصة فن الشخصية » (١٦) أى هي ذلك الجنس الأدبى الذى يخلق شخصيات مقنعة فنيا ، تقوم بدور حيوي في عالم الرواية ، وهي فى كل ماتقوم به من أفعال وأقوال يجب أن تكون ممكنة الحدوث ، أو التماثل مع واقع الحياة التى يحياها الناس فى الواقع ولبلوغ هذا المطمح ، كان الروائى يتوخى كل الأسباب والوسائل التى تمكنه من رسم شخصية تقنع القارئ وتستقطب اهتمامه : كأن

يعطيها اسما كاملا يميزها عن باقى الشخصيات في الرواية : وأن يوضح ملامحها الجسدية والنفسية ، ويبرز مركزها الاجتماعى . وترى الكاتب حريصا أشد الحرص على ألا يجرد الشخصية الروائية من أبعادها الإنسانية ، لأن العرف الفني - فى المنظور الكلاسيكى - يقتضى ألا تكون الشخصية خارقة تتحدى الواقع الإنسانى أو تنكمش عنه ، بل يجب أن تكون كالشخصيات التى نراها فى الحياة من دم ولحم ... إن الرواية الجادة هي التى تقدم شخصيات تتمتع بصفة الحضور ، وتضيف شيئا إلى الحقائق الإنسانية الخالدة .

كانت الرواية إذن ، صورة لواقع يتمتع بالاستقرار ، وهو الأمر الذى مافتئ يتيح للمبدع ، تصنيف المجتمع ، وفرزه ومن ثمة وصفه ، وهو - أي الروائي - فى هذه الحالة شديد الثقة بنفسه ، يؤازره فى ذلك ثبات القيم وتجذر الحقائق داخل المجتمع البورجوازى ، الذى كان الإنسان فيه سيد الموقف ...

ويبدو لي أن وقوع العالم المعاصر تحت سحابة من الشك .. أجبر الروائيين على أن يجعلوا من متاهة العالم الناتجة لديهم مادة روايتهم وشكلها ، أى أن العصر الحديث حتّم انفتاح الرواية على المتغيرات العلمية والمكتشفات العديدة ... باعتبار أن الرواية هي الجنس الأدبى القادر على تحمل نبض العصر ... نبض التغير ... وهو مايشير إليه آلان روب قرييه صراحة فى قوله « ... إن معانى العلم من حولنا ، الآن ليست إلا جزئية ومؤقتة ومتناقضة ، وقابلة دائما

للنقاش والبحث ، فكيف يستطيع الروائى أن يدعى تصوير معنى معروف مسبق ، مهما كان هذا المعنى ، إن الرواية الجديدة بحث ولكنه بحث يخلق دلالة بنفســه كلما تقدم ... هل الواقع معنى ؟ ... إن الفنان المعاصر لا يستطيع أن يجيب على هذا السؤال : إنه لا يعرف شيئا عنه كل ما فى وسعه القول بأن هذا الواقع صار له معنى بعد أن وجد ، أي بعد أن يصل العمل الفني إلى خاتمة » . (١٧)

إن الواقع - من هذا المنظور - هو النمط أو الشكل الذى تستطيع المخيلة أن تخلقه من المادة الخام ، إنه فى أساسه - الواقع - نتاج فعل إبداعى أو تخييلي ، أو بتعبير آخر هو فعل فني يرفض المحاكاة .

لقد تغير كل شئ في القرن العشرين ، ولم يعد العصر عصر ثبات ، بل على العكس من ذلك تماما ، فإن فلسفة الشك ، مافتئت تفرض سلطانها في المجتمع الأوروبى الحديث ... لقد تغيرت القيم ، وتغير معها مفهوم الإنسان ، حيث تقلص حضوره الاجتماعي أمام علّية الآلة ... لقد فقد هويته .. حيث صار فى وسعنا اليوم أن نعلن موت الإنسان ، كما يقول فوكو . ضف إلى ذلك إقرار العلم النظرة النسبية للحقيقة الواقعية .

لقد وجه أنصار الرواية الجديدة انتقادات لاذعة للرواية الكلاسيكية لعنايتها المبالغ فيها بالانسان ، وعده مركز العالم ، يقول قرييه ، في هذا

المجال .. إن رواية الشخصيات أصبحت الآن ملكا للماضى ، فقد كانت من الصفات التى تميز حقبة معينة ، أعنى الحقبة التى وصل الفرد فيها قمة مجده » (١٨) لعل هذا الكلام يدخل ضمن مشروع كبير يهدف الى تقويض أركان الهيكل الروائي العتيق ، ويؤسس استراتيجية جديدة لفن الكتابة تتلاءم والقفزة النوعية التى تميز بها الواقع الأوروبى في القرن الحالى ، والذى يختلف فى تركيبه اختلافا بيّنا عن مجتمع القرن التاسع عشر .

إن الشخصية فى الرواية الجديدة تولد بشكل حدسي ، وبصورة غامضة كالطيف ، يميزها الاحساس بالاخفاق ، والتوحد ، والعزلة ، والاغتراب داخل البنية الروائية ، فهى كثيرا ماتختفى تحت ضمير المتكلم ، الذى يخفى حالة غير محددة ، حالة ذاتية خاصة ، تبحث عن نفسها ، وحتى الشخصيات الثانوية ، إنما تمثل حالة من حالات ضمير المتكلم ، تظل في منطقة النسيان ، ثم تظهر فجأة في وعي المتكلم ، حيث يتذكرها وكأنها امتداد لحالته الذاتية ، ولم يتمكن القارئ من رؤية ملامح شخصية كاملة ، ولن يستطيع أن يكوّن وجهة نظر محددة (١٩) .

لقد لحق البناء الروائى تحول كبير ، تجلت مظاهرة الأولى فى تقلص حضور الشخصية ، داخل النسيج الروائى ، وكادت ملامحها الجسدية والنفسية والاجتماعية أن تختفى ، فقد لا تجد لها اسما ولا قيما ولا مبادئ ولا أى

ملمح يقربها من القارئ ، لقد عمد كثير من الروائيين إلى تشويه صورة البطل وإخفائها في كتاباتهم ، فمثلا جيد A. Gide لم يكن يذكر اسم الأسرة لشخصياته ، وكان يكتفي بذكر الاسم الشخصي فقط ، وحتى هذا الاسم لم يكن يحمل دلالات عميقة تقربه من القارئ ، وبكيت Beckket Samuel غير اسم بطله وشكله في رواية واحدة ، وبطل كافكا سمي بالحرف الأول (K)، وكان (K) بلا ملامح ولا أرض ولا أهل ولا وطن ... وجيمس جويس استعمل بعض الحروف.مثل (H.C.E) Faulkner وفولكنر في رواية الصخب والعنف استخدم الاسم الواحد لشخصيتين مختلفتين ...

لم يعد بوسع الرواية إذن تقديم قيما إنسانية خالدة ... لقد ولى العصر الذي كان الروائي فيه حاضرا في كل شئ ، وعالما بكل شئ ، ... بماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها ومصيرها ... ولم يعد كما وصفه فلوبير .. (كالاله في خلقه ، خفيا لاتدركه الأبصار وقادرا على كل شئ ...).

والجديدر بالملاحظة أن الرواية الجديدة لا يوجد بها ، راو خارجي ، فالأحداث في الرواية تجري وتنثال بآليه ، خلال عينى البطل ، وحتى الوصف الخارجي يتم عبر هذه الرؤية ، وهي رؤية حسية بصرية ، تلتقط المرئيات لتحيلها إلى صور ، وأشياء وأماكن ، وهنا ليس ثمة متسع للتجريد أو التفلسف الذهني والتجريدى ، فعينا البطل تتحرك بآلية مخدرة بشئ كبير من

الموضوعية ، هنا كشف غير مباشر للشخصية الإنسانية في حركتها الخارجية - الفيزيائية - ولكن دونما إسقاطات سيكولوجية (٢٠) .

لكن ، لماذا هذا الصنف من الكتابة ؟

أى هل هذا الضرب من الكتابة - الرواية الجديدة - ضرورى لقضاء الحاجات الفنية والجمالية لدى القارئ ؟ وهل القارئ العادى يستطيع فهم هذه الرواية ؟ وإذن ، فما مدى إقبال القراء على هذا النوع الأدبى الجديد ؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة يمكن أن تكون إجابة متشائمة بحيث لايكاد الناشرون ، فى فرنسا مثلا ، يطبعون أكثر من ألفى نسخة من العنوان الواحد .

وقد جرى حوار مرير بين آلان روب غرييه وسان جاك الذى ذهب فى شئ من الخبث والتشفى . إلى ضآلة مقروئية الرواية الجديدة حيث إن الذين يقرؤونها هم ، فى الحقيقة ، كتاب الرواية الجديدة أنفسهم ، يضاف إليهم بعض النقاد الجامعيين ، من حيث زعم غرييه أنها بصدد تكثير سواد قُرّائها ، وإن رواية مثل التعديل (La Modification) لم يقل عدد النسخ الذى طبع منها عن أربعمائة ألف نسخة .

لكن الحقيقة قد تظل قائمة بين الموقفين جيمعا: موقف المهاجم وموقف المدافع حيث نعتقد أن بعض الأعمال الروائية الجديدة لم تضرها جدّتها وتقنياتها المعقدة فى شئ ، ولم تحل بينها وبين الذيوع فيما بين القراء كالنموذج الروائى الذى ضرب به غرييه مثله . وإذن فإن هناك نصوصا روائية ،

على الرغم من جدة شكلها السردى ، استطاعت أن تكون أكثر شعبية بين القراء من النصوص الشعبية التقليدية نفسها .

بيد أن السؤال الذى يمكن لنا أن نلقيه بشئ من الحدة ونحن نناقش لماذية الرواية الجديدة هو : هل رقى القارئ العربى حقا إلى الدرجة التى يصف فيها طبقة القراء الغربيين ، وإنه نتيجة لذلك ، يعانى المشاكل اليومية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والنفسية نفسها ؟ وإذا كان الجواب معروفا ، فلماذا ، إذن الرواية الجديدة فى العالم العربى ؟ .

- لماذا الرواية الجديدة فى العالم العربى ؟

وقد لاينبغى للإجابة ، هنا ، أن تكون تحت زاوية الفائدة المادية الخالصة ، أو الأخلاق بحيث إننا نتعلق بكل جنس أدبى ماانتفعنا به فى حياتنا اليومية فإذا ماانعدمت تلك الانتفاعية نبذناه : وإنما يجب أن تقدم تحت زاوية فكرية أو حضارية خالصة . وإذن فقد يكون من الواجب علينا أن نثير سؤالا آخر حول هذه المساءلة التأسيسية ذاتها كأن نقول : وهل يظل الأدب العربى ، وهو أدب عالمى فى ماضيه وحاضره ، متحرجا فى ممارسة هذا الصنف من الكتابة السردية لمجرد تخلف المجتمع العربى عن الغربى تكنولوچيا ؟

وإجابة هذا السؤال تتمثل فى مستويين اثنين :

الأول : إن الأدب بالذات لاينبغى لنا أن نراعى فيه الارتقاء المادى / التكنولوچى وحده ، وإنما علينا أن لانحرم أدبنا العربى من التجريب فى هذا

الحقل الابداعى الجديد ، إذ لاينبغى أن يكون الأدباء العرب متخلفين من حيث الوعى التاريخى ، والشعور الإنسانى ، والاحساس الحضارى ، وماشئت من هذه الخلال السامية التى يفترض وجودها لدى المبدعين بعامة عن الأدباء الغربيين . ولاسواء أديب ينتمى إلى مجتمع متخلف ، وأديب متخلف .

والآخر : إن التخلف الحقيقى ، فى تمثلنا ، لا ينبغى أن يتجسد فى عدم التحكم المذهل فى وسائل التكنولوجيا ، بقدر ماينبغى له أن يتجسد فى السلوك الحضارى بمعناه الواسع . ونحسب أن العربى المتحضر بما ورث عن أجداده من أشكال هذه الحضارة الرفيعة الشأن ، وبما هو بصدد تلقى هذه الحضارة الغربية وهضمها هضما واعيا ومحاولة تكييفها انتفع بها فى مجالات حياته العامة والخاصة .

ولما كان بعض النقاد الغربيين أنفسهم يتهمون الرواية الجديدة بأنها ضئيلة السواد من القراء ، وأن كتّابها الجدد يلتجئون إلى تبادل قراءة نتاجهم ، فى مابينهم ، عبر دائرة مغلقة : أفلا يكون من حق الروائيين العرب ، الجدد ، أن يكونوا ، فى مرحلة أولى على الأقل ، أمثال نظرائهم الغربيين ؟

وإذن ، فموقفنا من هذه الاشكالية إنما يجب أن يكون متجسدا فى ضرورة التجريب فى ممارسة الكتابة الروائية الجديدة ، وأن الحرج لايكمن ، لدينا ، فى الجدّة أو التقليدية وإنما فى إيجاد قراء بأعداد قرّاء الأدب الروائي فى الغرب ؛

إذ لا الرواية الجديدة ولا التقليدية يطبع منها ، فى مصر مثلا ، وفى معظم الأطوار أكثر من خمسة آلاف نسخة تظل سنوات قليلة أو كثيرة معروضة فى مكتبات البيع قبل أن تنفذ . ويعنى بعض هذا أن المشكلة المستعصية الحل ، ليست فى الوطن العربى تقنية خالصة ، أى بمعنى : هل تكتب الرواية فى دائرة الشكل الحداثى ، أو فى إطار تقليدى محض ؛ لكنها إذن ثقافية . أى لماذا لا نقرأ أولا ؟ وإن حققنا مرحلة الاقبال على القراءة يجوز لنا طرح السؤال الآخر : ماذا يجب أن نقرأ ؟

إن إثارة مثل هذه المساءلات أمر منهجى ضرورى لوضع هذه الاشكالية فى إطارها السوسيو - ثقافى بكل أبعاده المعقدة حتى لا ننبهر بالجدة وبهرجها ، ونندهش أمام الحداثة وبريقها ؛ فنوشك أن نخسر التقليدى ، ولا نتعلم الجديد .. وإذن ، فالآن ، وبعد أن كنا تساءلنا عن الجدوى من وراء التجريب فى ممارسة الكتابة الروائية الجديدة ، ورأينا أن مثل هذا التجريب أمر مشروع ، بل واجب بل حق مقدس ؛ ليس لأحد أن يحرم منه المبدعين العرب على أساس ماسقناه من برهنة واستدلال ؛ فإن السؤال الأهم هو ليس ؛ لماذا الرواية الجديدة ؟ ولكن ؛ هل نحن فى مستوى التجريب الروائى الجديد فى مستواه العالمى العالى ؟

- هل الروائيون العرب فى مستوى التجريب الروائى الجديد فى مستواه العالمى العالى ؟

يجب أن نشير إلي أن الكتّاب العرب جلهم من المثقفين الكبار ، وجلهم يتقن لغة أو جملة من اللغات الأجنبية الحية ؛ فجلهم إذن ، نتيجة لذلك ، ملم على نحو وسيع ، أو ضحل على الأقل ، بطرائق الكتابة الجديدة فى الغرب من خلال القراءة المباشرة فى أصل الآداب الغربية ، أو من خلال الترجمات - التى تبدو لنا فى معظمها شديدة السوء - فى أسوأ الاحتمالات . وبناء على كل ذلك ، فإننا نفترض بأن كثيرا ممن يحاولون الكتابة فى هذا النوع الأدبى المنتمى الى جنس الرواية هم يتقنون حقا ، أو بصدد إتقان ، هذه الكتابة السردية الجديدة .

بل يخيل إلينا أن العرب ، وعامة كتاب هذا العالم المتخلف تكنولوجيا والذى ننتمى إليه ، ربما يكونون أقدر على كتابة هذا النوع الجديد من الرواية لجدة الدم فى عالمنا هذا الخاص بنا والذى لايحسدنا عليه أحد من أهل الغرب ، ثم لكثرة المشاكل اليومية التى يعانيها الناس ، ولشيوع الظلم والاضطهاد ، ولتفاقم الشعوذة والتخلف والنفاق . وقد رأينا أن معظم الذين كتبوا فى الرواية الجديدة اصطنعوا تقنيات الغربيين بكفاءة مثيرة ، بل إنهم ربما فاقوا هؤلاء الغربيين بما أضفوا على هذه الرواية من مضمون لم يك فى الأصل حقلا من حقولها . وعلى الرغم من أن الرواية الجديدة الغربية كانت تأبى إدراج المضمون فيها بالشكل التقليدى المألوف ، لكننا نعتقد بأن التهرب من معالجة الحد

الأدنى من المضمون وإن كان هذا مستبعدا ، لم يك إلا فشلا ذريعا فى العثور على موضوعات ، حقيقية ، جديدة ، بعد تجارب فلوبر ، وبالزاك ، وجويس ، وزولا ، وكافكا ، وجيد ، وهيمنقواى ... وغيرهم من أعلام الرواية الغربية الكلاسيكية بالمفهوم العام للاطلاق ، وإلا فكيف يمكن أن يكون شكل سردى ولا موضوع له ، ولا مضمون يعالجه ؟ .

ولذلك ، فى الحقيقة ، فإن الروائيين الغربيين الجدد لم يستطيعوا هم أنفسهم التخلص من لعنة المضمون كما توحى بذلك العنوانات نفسها التى اختاروها اسماءً لنتاجاتهم الروائية ومع ذلك فلا مناص من التمييز داخل المدرسة الروائية العربية الجديدة نفسها بين مستويين من الكتابة :

١ - كتابة غرقت فى خضم الحداثة المغالية فاغتدت جزءا منها ، أو رافدا منها ، ومظهرا أمينا من مظاهرها .

٢ - كتابة أخرى لامست الحداثة ، وحاولت أن تنتمى إليها بشئ من الاستحياء والتردد . فكأن هذه الكتابة الروائية تقع وسطا بين الجديد الخالص الجدة ، والتقليدى المحض التقليدية ؛ وكأنها تشبه كتابات كافكا وجويس وهمنقواى وسواهم ممن مهدوا لكتابة الرواية الجديدة التى أعلنت ميلادها زهاء منتصف القرن الماضى بفرنسا .

ومانحاول معالجته فى هذه الدراسة ينتمى حتما إلى كتابة المستوى الأول حيث سنتناول ببعض التحليل التقنيات السردية المصطنعة فى أعمال الطيب صالح الروائية .

هوامش المبحث الأول

(1) Paris Roman : Hier et Aujourd'hui U.G.E , Paris 1972 .

ومن الكتابات عن الرواية الجديدة فى فرنسا يمكن الإشارة الى :

1- J. RICARDOU, Nouveau problèmes du Roman , Seuil, Paris 1978

2- A.R. GRILLET; Pour un Nouveau Roman, Minuit, Paris 1963 .

3- du Roman, Gallimard ; Paris 1970 . Critique F.V.R. Gyon .

4- Mr Butor, Le Roman comme recherche, Minuit ; Paris 1960 .

5- N. SARAUTE L'Ere du supçon ; GALLIMARD, Paris 1956.

6- M. BUTOR Le Roman comme recherche ; in léon Toorens, une nouvelle littérature ? in Littérature , P. 259 .

(2) Dictionnaire des litteratures Françaises et étrangeres Larousse 1992.

(3) Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman Ed. Gallimard ' Paris 1969 . P. 144 ; 145

(٤) نتالى ساروت وآخرون : الرواية والواقع : ترجمة رشيد بن حدو، عيون المقالات الدار البيضاء . ط ١ ١٩٨٨ ، ص : ١٠-١١ .

(٥) ينظر : لوسيان قولدمان . الرواية والواقع ، ترجمة رشيد بن حدو . ص ٤١ .

- Lucien Goldman . Pour une sociologie du Roman . Ed Gallimard . 1963 . P. 12:: B15 .

(٦) حميد لحميدانى : الرواية المغربية ورؤية الواقع المغربى . المغرب ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ؛ ط١ ١٩٨٥. مقدمة . د. محمد الكتاني . ص. أ .

(٧) روجى جارودي : البنيوية فلسفة موت الإنسان . دار الطليعة للطباعة والنشر ببيروت ط١ ١٩٨٥ ص ١١ .

- Michel Foneault : les maots et les choses . Ed Gallimart . Paris 1966 . P. 398 .

(٨) دائرة الإبداع ، د.شكرى محمد عياد ، القاهرة ، دار الياس العصرية ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ .ص ٤٨ .

(9) Claude Simonne : La Bataille de Pharcàile Ed de minuit Paris, France 1969.

(10) Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman . 46

(11) IBID : P 36

(12) IBID : P 177

(١٣) ينظر نتالى ساروت : الرواية والواقع . ص ١١ ، ١٢

(١٤) ينظر آلان روب قرييه ، مجموعة لقطات القصصية ترجمة د/ عبدالحميد إبراهيم . (مع دراسة مطولة عن الرواية الجديدة) . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ . ص ١٧ ، ١٨

(١٥) انظر السابق ، ص ١١

(١٦) انظر دراسات في نقد الرواية ، د. طه وادى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨١ ، ص ٢٨

(17) Voir : Alain Roob - Grillet : Pour un nouveau Roman . P.30

(18) Alain - rrobb - Grillet : IBid P 33

(١٩) انظر : مجموعة لقطات القصصية . ترجمة .د. عبدالحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٦

(٢٠) انظر : مدارات نقدية ، فاضل تامر ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، ص ٣٥٠

المبحث الثاني

الوحدة العضوية واشكالية التداعى الموضوعاتى *

في أعمال الطيب صالح الروائية

صرخة الميلاد للرواية العربية :

كان ميلاد الرواية العربية تثاقفيا أكثر منه بيئياً .. واعتبر ذلك مثلا فى رواية (زينب) ذلك العمل السردى الرائد الذى كتب فى مطلع القرن العشرين ، والذى عرف صرخة الميلاد مابين سفوح شواهق سويسرا وباريس .

ويرى البعض أن رصيدنا من المقامات - ذلك الجنس السردى المتميز - هو الامتداد الطبيعى والنشوئى لفن الرواية العربية ... والراجح أن فن المقامات هو اختصاص أدبى نما فى أطوار حضارية محددة ، واستجاب لحاجات نفسية ، ونوازع خيالية ، وآليات ثقافية بفاعلية الحكى الاستطرافى ، مرسخا لنفسه مكانة فى المنظومات السردية لاتبعدها عن فن القصة أو الأقصوصة ، ولاتدمجها فيها كل الدمج ، ولكنها تسمها بمياسم بنائية ولغوية ، وسردية هى ماتمتاز به المقامة العربية كما صقلتها أقلام المقاميين .

وعندما طرق القرن العشرون بما كان أرهص له القرن التاسع عشر من أسباب الانفتاح والتفاعل التكيفى أو العضوى ، كان على البيئة العربية أن تأخذ بقيم حضارية ، وشرائط ثقافية طارئة ، فكان ميلاد الرواية وجها ثقافيا آخر سعت العبقرية العربية إلى امتحاضه ، واستثماره فكريا وفنياً ، واغناء المنظومة الأدبية العربية به . ومع جيل الشرقاوى ، وتوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ، وجبرا ، والحمامى وآخرين ، توسعت قاعدة الابداع الروائي ، وتأصل

التجريب السردى ، وتنوعت المشارب وراوحت الأعمال الروائية بين الواقعية ، والرومانسية ، والتجريدية ، والرمزية ، وامتلك القارئ العربى قابلية التلقى ، وأصبحت المحمولات السردية تتحدد بحكم قانون التطور ، ووازع التأثر ، وبات المتلقى نفسه يفاعل الأثر بطاقة استيعابية قد تتجاوز مرامى الحرفية السردية .. فى هذا الكنف تحققت للرواية العربية وثبات نوعية ، يعززها وازع التجديد الذى لم يكن مقصورا على الرواية بل لقد شمل مجالات واسعة من التفكير العربى المعاصر ..

ولعل أبرز الطفرات التحديثية التى عرفتها الرواية العربية كان على يد الأديب الطيب صالح كما سنرى ..

- الوحدة العضوية فى روايات الطيب صالح :

إن القارئ لأعمال الطيب صالح السردية سرعان مايلاحظ وحدتها ، وترابط فردياتها ، من خلال خصوصيات مشتركة تجد مرجعيتها إما فى الشخصيات أو فى الزمان أو فى المكان والحوادث المسرودة ... وهذا بالرغم من التباين الواضح لبناها ، أو لأشكالها السردية .

فإذا مانظرنا إلى أقصوصة دومة ود حامد ، وهى الأقصوصة الأم فى مجموعته القصصية ، رأينا بنيتها تأخذ منحى سرديا فضائيا ، يتحدد بشريا بمجموعة الشخصيات الروائية بدءا بالجد ، وبما يعمر حدثية تلك القصة من

أشخاص . يخبر عنها السرد ، أو يستحضرها ويصور أنشطتها فى بيئتها ، ويعيد حبك السرد بها ومن حولها ، فى جملة من الأقصوصات الأخرى فى المجموعة ، لعل أهمها قصة حفنة تمر ، أو الأخرى نخلة على الجدول .

كما يتحدد زمانياً بمرحلة الاستقلال ، ومايعروها من تجارب وتحولات بعضها فوقى مصدره السلطة ، وبعضها تحتي نابع من واقع الجماعات ، ومايترتب عن ذلك التجريب من مضاعفات سلبية وإيجابية تشى بها الأحداث المسرودة .

ويتحدد أيضا من خلال الأفعال وردود الأفعال التى يستجيب بها مجتمع القصة للوقائع الخارجية ، والداخلية ، تلك الوقائع التى تطرأ على حياتهم جراء تفاعلهم مع الحضارة والمدنية ..

كما يتحدد مكانيا بالأرض الزراعية التى يلتئم عليها سكان الواحة ، وبالطابع الزراعى الذى يعتمد على النهر ، والواحاتى الذى يعتمد النخلة برموزاتها الدينية والاجتماعية وبغيرها من العناصر المتصلة بالمكانية سواء فى بعدها الحسى أو الخيالى مما تطفح به القصة ، وتستوعبه أدبيتها .

ففى أقصوصة « دومة ود حامد » ينطق الراوى بلسان الجماعة ، وينوب عنها ، إذ هى مغيبة على صعيد الفعل السردى ، لتستحضرها السردية ، وتنشطها فى فضاءات سردية أخرى ، فمجموعة الشخصيات المكونة من حمد

ود الريس ومحجوب والطاهر الرواس وعبدالحفيظ وسعيد التاجر وأحمد أسماعيل ...وآخرين (١) سوف لن نبرح نجدهم يعمرون مجالات سردية أخرى ، وفق معطيات حدثية أخرى ، كما فى « بندر شاه » أو فى « موسم الهجرة إلى الشمال » وربما كان وازع المجايلة والتعاقب أعمق وأكثر بروزا فى « بندر شاه » من حيث تطور تلك الشخصيات ، فـ « الطريفى » مثلا نراه يتحرك فى « عرس الزين » بمواصفات فتى متمدرس ، ليصبح فى « بندر شاه » رئيس الجماعة المنتخب ، الذى أزاح خاله « محجوب » عن المنصب وتولاه بدلا عنه ، وبذلك ينزاح جيل عن الصدارة ، ويتقدم أخر ، وذلك ماتصرح به أيضا حادثة وفاة ود الريس ، صديق الجد ، الشيخ الهرم ، فى رواية موسم الهجرة ، لقد تعاصرا فى « الموسم » وعلى إثر موته ، ظلت ذكراه تطرق مشاعر الجد فتحرك مواجده فى « بندر شاه » .

فالشخصيات بنطاقها غير المحصور ، وبعلميتها الاسمية ، وبشئ من الخصوصيات السيكولوجية المتطورة ، وبأدوارها التى لاتتبدل ، من فضاء روائي إلى فضاء آخر ، هى من معالم الثبات والتجوهر ، والوحدة التى تعطى لسرديات الطيب صالح طابع التكامل والاستمرارية .. فالسرد عنده عبارة عن اشكال تفكيكى ، بنائى متواتر .

ظاهرة التداعي الموضوعاتي :

تمثل ظاهرة التداعى الموضوعاتى - التى لاتفتأ تواجهنا عبر فضاءات السرد المختلفة - خصيصة بنائية أخرى فى أعمال الطيب صالح السردية تتعمق بها الوحدة العضوية القائمة بين تلك الأعمال ، والمحددة لهويتها الكلية .. فموضوع العرس مثلا ، ذلك الذى يخصه برواية كاملة هى « عرس الزين » نجده لايبرح يتداعى فى باقى الأعمال السردية الروائية جملة تقريبا ، ففى « موسم الهجرة » مثلا موضوعة العرس ضمنية ، من خلال حفل زفاف مصطفى سعيد بجين مورس ، ذلك الحفل البارد الذى لم تصدح فيه الأفراح على نحو ماحدث فى « عرس الزين » ، ويتداعى أيضا من خلال الزفاف المسكوت عنه لود الريس بـ « حسنه » أرملة مصطفى سعيد .

وفى مجموعته القصصية « دومة ود حامد » نجد هذه الموضوعة تمثل أمامنا ، فقد وجدنا الشيخ محمود ، المزارع الفقير يواجه مايلاقيه من بؤس وشقاء باسترجاع شتات من ذكريات السعادة ، يدفع بها شدة الحاجة ، وضغط الواقع عليه ، فكان من تلك الذكريات الجميلة واقعة زفافه ، يوم لبس حريرة العرس : ووضع على رأسه الضحريرة وتمسح بالدلكة ، وأحاطت به الصبايا يهزجن بأجمل الأغانى (٢) .

وتتحقق هذه الموضوعة أيضا فى « بندر شاه » فى واقعة عرس سعيد ،

وتحشد لها عناصر احتفائية تجسيدية (رقص - غناء ..) ، واعرابية فنية يعكسها المنحى الخطابى ، المستوفز ايقاعا وصياغة .

فالعرس موضوعة مركزية فى المتون السردية للطيب صالح ، بوصفه تظاهرة اجتماعية ، وثقافية ، وحقلا تعبيريا وجدانيا ، وهو إلى ذلك يعد إحدى الوجهات المرجعية التى لاينى المخيال الروائى يستحضرها ، ويستثمرها فى صنع وقائع المسرود .

(عرس بكرى - عرس الزين) ← فى الموسم ،

(عرس سعيد) ← فى بندر شاه

والعرس فى وجدان الروائى - الطيب صالح - قد ارتبط بالاحتفالية ، وبإقامة مشاهد الفرح حيث المخيلة تستجمع للحدث منظومة من الرؤى ، والصور ، تشكل شريط الاحتفال ، بذلك وجدناه يتحين السانحة ، على صعيد الوقائع من أجل أن يفتح تيار السرد على حادثة احتفائية يفرغ فيها شحنة الإعراب التي تتيحه له مشهدية الفرح ..

من ذلك مثلا عروضه بالسرد ، فى رواية الموسم ، لحفل ليلى ، أقامه أولئك المسافرون عبر الصحراء ، ممن جمعتهم الصدفة ذات مساء ، فتوقفوا يستريحون ، ويبددون عناء السفر بإقامة حفل مجانى كأنه عرس الجن .. تداعى إليه رجال ونساء جذبهم النور إلى مكان ، فغنوا ، ورقصوا ، وطعموا ، وسكروا ..

فقد رصد الروائى لهذه الواقعة من الشروط التعبيرية والصورية ما يتلاءم مع عرس حقيقى .. بل إنه كان يفاعل هذا المشهد بوجدان توصيفى موصول باحتفائية عرسية ، الفناها فى مسروداته كما شهد بذلك الحس التصويرى الذى صاغ به الكاتب تشبيهاته ... (كأنه عرس الجن) (٣) .

ويمكننا القول بأن احتفالية العرسين اللذين أشار إليهما السارد فى رواية (الموسم) بصورة ضمنية، قد جرى الاعراب عنها (الاحتفالية) هنا وفى ذات المتن ، من خلال ذلك المعبر السردى الذى أبدت فيه الانتفائية السردية عند الطيب صالح سماحة مشبوهة ، إذ التفتت إلى رصد واقعة لاتكاد تتوازى مع وقائع عديدة ، تفوقها من حيث أهمية ما تضفيه من إثارة لدى المتلقى .. لولا تلك الشحنة الايحائية التى استطاعت الأدبية أن تضمنها لكل اماضة سردية ، اعرابا عن مدلولات حضارية ووجودية جسدها الحدث الاحتفالى المفتعل ، وتعزز بها السباق السردى العام للرواية بمضامينه الرمزية الجلية .

على أن تلك المحددات البارزة ، التى وجدناها تميّز بنية السرد فى قصة « دومة ود حامد » هى ذاتها التى نراها تمتد لتشكل محاور الارتكاز فى البنى السردية لجميع أعمال الطيب صالح ، سواء منها عرس الزين ، أو بندر شاه بجزأيها ، أو موسم الهجرة إلى الشمال ...

ففى « موسم الهجرة » نجد شخصية الجد تستوعب فضاءات القص الروائى

منذ البدء .. وفيها تتشاكل شخصية الجد مع شخصية الصالح الزاهد الحنين ، كما وظفت فى عرس الزين ، من حيث تناسب الدور الاجتماعى ، والصفات ، والهالة المعنوية الوقور ، لكل منهما.. فى حين تتداخل شخصية الجد بالحفيد ويتناسخان الصفات والأدوار ، والايعازات الأسطورية فى بندر شاه ومريود . ، ونجد أيضا فى « مريود » شخصية أخرى ذات ورع وصلاح ، هى شخصية الشيخ نصرالله : الذى يحيل عليه السرد موثقاً مظهراً من مظاهر الكرامة التى أثرت عنه .. « وهناك أيضا الشيخ يشير على بلال مريده الأثير ، بالتزوج من حواء بنت العريبى ، تلك المرأة التى كان حسنها يصعق الناس بود حامد (٤) . وهذا على غرار ماتنبأ به الزاهد الصالح الحنين للزين بأنه سيتزوج أحلى وأجمل امرأة فى البلد .. وكانت نعمة بنت الحاج إبراهيم ، بل لقد وردت الإشارة إلى الشيخ الحنين ذاته فى رواية مريود (٥) .

ثم إنّ هناك الإحالة الصريحة إلى الحنين ، فى رواية بندر شاه ، الأمر الذى يقوى من تواشج المسرودات الروائية جملة . وذات الحال تقال عن باقى المحددات المركزية المذكورة .. وذاك مانجمله فى الآتى :

المكان :

دومة ود حامد ، هى الإطار المكانى الذى أدار عليه الطيب صالح أبرز عوالمه القصصية والروائية .. وهى قرية نهرية قابعة على مرمى حجر من خط الاستواء ، فى بلاد السودان .

وقد ذكر الطيب صالح كثير من التوصيفات لهذه القرية الآهلة بأناس فلاحين ، امتد عالمهم الوجدانى والباطنى ، أو انحصر ضمن نطاق تلك الدومة (الرمز) بكل ماتبثقه دلالاتها من إيحاءات ، يقول : « ونحن حين ترتد بنا ذكريات الطفولة إلى الوراء ، إلى ذلك الحد الفاصل الذى لاتذكر بعده شيئا ، نجد دومة عملاقة تقف على شط فى عقولنا ، كل مابعده طلاسم فكأنها الحد بين الليل والنهار .. كل جيل يجئ يجد الدومة كأنها ولدت مع مولده ونمت معه » (٦)

ويقول في موضع آخر :

« أنظر إليها - إلى الدومة - شامخة آنفة متكبرة كأنها صنم قديم ... » (٧)

ولايخص الطيب صالح بلده السردى هذا باسم ، ولكنه لايفتأ يذكره بتوصيفات يضفيها على العناصر المكانية فيه ، بيت الجد - النهر - الصحراء ... فلا تلبث أن نستشعر الإيحاء يطابق فى النعت بين الفرع والأصل ، الجزء والكل ، فما يختص به هذا هو خصوصية ذاك ... فقد رأينا أحاسيس التعظيم ، والاكبار ، والحنو .. تلك التى يسبغها الأديب على موصوفاته الفرعية ، تبطن علاقة عاطفية تربطه بالموصوف المكانى الكلى - الأرض - المنبت الاقليمى والحضارى .

إن المكان معلم الذات الحضارى وأحد إحداثياته هو النيل - الأزهر / القاهرة - الحجاز ... وهى أطراف من هوية الأنا الحضارية .

وحين نتحدث عن المكان فإن دومة ود حامد الرقعة القابعة على طرف النهر ، والمأهولة بالمزارعين، والمتفاعلة مع الخارج بحذر غريزى ، هو الحيّز الذى نجده يربط الأعمال السردية جملة ، وسواء أذكرها السرد صراحة ، كما فعل فى بندر شاه ، أم أوعز بذكرها فقط ، كما فى موسم الهجرة إلى الشمال ، فإن الإحداثيات المعملية ، التى تكتنف الأحداث ، أو التى تجرى عليها الوقائع والتحركات هى خصوصيات مكانية واقليمية لدومة ود حامد .. ذلك المكان الذى تبلورت هويته من مغارز الحيّز الأرضى / بيوت ، حقول ، نخيل ، سواق ، وقبور ... وأضحت مجاليته تحيل أدبنا على رمزية عالقة بماهية حضارية أم .. هى حضارة المشرق ذاتها .

إن الماهية الحضارية ، قد وجدناها تسند المكان ، وتكسوه بذلك المستوى من الرمزية التى تكفل للإنسان حدا ما من التكيف عبر اختراقاته الزمانية والمكانية ، وتحولاته الروحية والثقافية .. من هنا نجد غرفة مصطفى سعيد اللندنية تتحلى بذوق مشرقي مبالغ فيه ، فى حين ستكون غرفته ببلدته السودانية بعد الإياب وطول الغياب ، رمزا لنكوص يحمل كل سجايا الغربة والانفصام ..

على أن النطاق المكانى السردى فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال يتسع إلى أصقاع العالم الآخر . وهناك تستكشف الساردة خصوصيات - دينية أو

محلية وطقسية - تمت إلى طبيعة الإنسان ذاتها / غدران تصب فى سواقى ، وأجواء تموت فيها الحيتان ثلجاً . ففى تلك البيئة لايسعه إلا أن يلطف التفرد الاغترابى بتحلية ذوقية يضفيها على المكان الحميمى / البيت ، ليحقق شرط الاستمرار .

فقد ترجمت معطيات المكان روح القيم التى تركز وجدان الإنسان ، والتى عبرها يتمكن من تحقيق التوازن ، وتلك هى أبعاد المجال باعتباره أس الوجود ، والمحرك المركزى للتاريخ .

الزمـان :

ينبثق الزمن السردى فى أعمال الطيب صالح من الذاكرة ، واسترجاع الوقائع المنقضية ، ولما كانت الذاكرة هى الأداة العضوية الحيوية لمفاعلة الماضى ، فقد وجدنا سرد أديبنا يعتمد الاستحضارات الذاكراتية فى بناء عوالم المسرود ، وبث الروح فيها .

فمن المعاينة الراهنة ، ولقط المشهد المسرود كما انطبع فى مخيلة الكاتب ، ينطلق السرد فى نسج الوقائع ، هذه الوقائع التى غالبا ماتأخذ وجهة ارتدادية ، حيث ينشط فعل الذاكرة ، وتنساق أطوار الحدثية وفق تيار انبعاثى ماضوى .. فقد سارت وقائع رواية موسم الهجرة .. على وتيرة استرجاعية إذ مثلت حياة مصطفى سعيد لغزا حدثيا تمحورت عليه السردية ، وفاعلت الماضى بحس استذكارى وتنقيبى ، استوفى أشواط الرواية جملة ..

وعلى ذات الوتيرة الاسترجاعية تقريبا ، سارت وقائع رواية مريود فهي تفتتح مسرودها بموقف استرجاعي ستكون زمنيته اطارا عاما للمسرود : محيمد الكهل يستعيد ماضيه في القرية بعد اغتراب طويل عنها ، ومنذ البدء يتعلق حبل ذكرياته بزمن الطفولة وبصلته بمريم ، تلك الفتاة التي شب معها ، والتي قدّر له أن يدفنها بعد أن تزوجت من غيره ..

وتتأطر رواية بندر شاه بزمن حضوري ، تتفاعل فيه عناصر الحياة في القرية، لكن هذا الإطار الزمني يستوعب اطاراً زمنياً آخر . قائما على الاسترجاعية المركزة على حياة ضوّ البيت ، تلك الشخصية النكرة شبه الخرافية ، التي طرأت على القرية بماضي مستغلق ، ظل مجهولا عند الناس لتتحول به الشخصية إلى مستوى أسطوري موح .. وكانت حياة الزين ، في عرس الزين ، مركز الاستقطاب السردي ، فحادثة العرس التي انطلقت منها السردية في المفتتح ، سرعان ماباشرت عملها الاستظهاري لأطوار حياة الزين ، وحيوات أخرى لشخصيات الرواية ...

وذات التقنية نجدها تسود حتى أبرز سرديات مجموعته القصصية مثل (دومة ود حامد / نخلة على الجدول وحفنة تمر)، (السادر يحي ماضي الدومة) ويفتح الله (محجوب يعيش الضائقة المادية على صدى الذكريات السعيدة) (٨).

فإذا كان الإطار العام للزمنية هو هذا أساسا ارتداديا ، فلا جرم ستتلون معمارية الزمنية لكل رواية ، بلون البنية السردية التى تتشكل فيها الرواية نفسها ، ولما كانت بنى روايات الطيب صالح متباينة المعمار ،مختلفة التشكيل، فإن الزمنية قد تأثرت بذلك التباين ، إلى حد كبير . لكنها ظلت فى إطارها الخارجى العام بنية محورية ذات مدار حدثى يحكم أفعالها وصيغها .

لذا يمكننا القول أن زمنية السرد عند الطيب صالح هى بالأساس زمنية ارتجاعية، عاطفية، ذهنية ، منطلقها الراهن ، ومجراها الماضى بتشعباته ووثباته الحديثة المراوحة بين الحاضر والماضى ، بين الواقع المعيش حسيا ، والواقع الآخر ، المنبعث من الذاكرة والمتموج فى حنايا السرد مبلورا الحبكة الحكائية على نحو فنى ضليع .

المعمـــــار الزمنـــى :

والزمن فى أعمال الطيب هلامى تنظمه الذهنية الزراعية بآليتها الرتيبة ، وبوتيرتها السكونية لكل شئ ميقات . وهذه الميقاتية الغت من الإحساس الجمعى مفهوم التوقيتيه .. فالحدث (الزراعى) يفاعل الانسان أكثر من مفاعلة الانسان للأحداث والطارئ عن منظومة الأفعال المرصودة بالتقليد ، والتواضع ، يخلخل زمنية المجموعة ، ويثير استنفارها ، ويلبسها زمنية الاستثناء ريثما تتجاوزه أو تتكيف معه ، فطروء مربود على مجتمع القرية ،

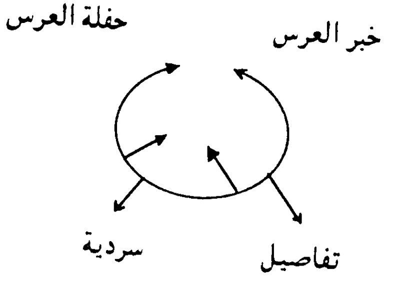
قد استفز الضمائر جملة ، وانتهى بتحقق شرط التكيف من خلال اعادة خلق الرجل ، تسميته ، ختنه ، تمليكه ، تزويجه .. وكذلك كان طروء مصطفى سعيد ، وإن كانت الاستجابة الجمعية إزاء هذا الأخير بدت مكبوتة وكامنة ، أكثر منها سافرة ومعلنة .. وحين تنخرط الساردة فى مسح أفضية الاسطورة فإنها حينئذ تتحلل من منطق الانتظامية بمعناها القياسى والرياضى ، فزمن الاسطورة كما تعكسه مسرودات الطيب صالح سواء فى بندرشاه أو مريود هو المطلق والمنتشر ، والبدئى ، « لا أحد يذكر » « دار الزمان القهقرى حتى توقف عند ليلة صيف قمراء ، ليست من ليالى هذا الزمان (٩) على أن معايير المقايسة الزمنية تظل مع ذلك ، وكلما سجلت الواقع المعيش ، بدائية عينية « وقد ارتفعت الشمس مقدار ... » ثم ارتفعت الشمس قدر قامة .. (١٠)" ، " كان القمر الماحق قد ارتفع مقدار قامة الرجل .. "(١١) فالزمن يذرع ، ويشبر ، ويقايس بالخطوة والقدم ، لأنه وافر ، وفيه " البركة " إذ هو زمن القرية لا زمن المدينة، والماكينة .. على أن الدقة فى معلمنة الأطوار والمراحل تواجهنا فى يوميات مصطفى سعيد وفى جوازه ، وبيانات حياته التى عاشها فى الاغتراب.. هناك الأمور ينتظمها ترتيب تقاس فيه حرارة الطقس يوميا ، وتقيدها اليومية الاخبارية التى لا يغيب عن نظرها شيئ مما يجرى فى البسيطة يوميا وفى الحين فزمنية القص عند الطيب صالح زمنية تحكى وقائع محلية مرتبطة بمجتمع

الاستقلال ، وماقبل الاستقلال .. فى جدلية تعانى مخاضات التفتح المتعسر ، المحكوم بإرث هائل من ثقافة التقليد والتنميط الجبرى ، والضحالة الفكرية والروحية المنهزمة بوطأة الحقب وبنكوص الأجيال .

ويتخذ الانفتاح السردى فى عرس الزين من زمنية الراهن ، منطلقها .. فذيوع خبر العرس (عرس الزين) بما حمل من دهشة عامة لكون الواقعة غير متوقعة ، هو الحدث الذى باشرت به السردية عملها .. لتسترسل الساردة فى تتبع حياة الشخصية المركزية ولتنتهى فى آخر الأمر برصد أطوار الحدث الرئيس عرس الزين فيما تتوالى تفاصيل سردية ينبنى بها هيكل الرواية ..

خبر العرس ——————————> حفلة العرس

فالخطة التى اتبعها السرد الزمنى خطة دائرية تمثلها الرسمة التالية :



وتجسد رواية الموسم نفس الدائرة .. فالسارد وهو شخصية مركزية تتقاطع حياته مع حياة البطل فى خصائص كثيرة ، ما أن يعود إلى قريته ، حتى يشده حضور مصطفى سعيد هناك ، ومن تلك اللحظة والسرد موصول على نحو أو

آخر بوقائع لها علاقة بسيرة البطل ، وبماضيه ، ثم تكون الخاتمة، بالاختفاء المأسوى لمصطفى سعيد . فالبنية الروائية تنغلق من حيث انفتحت .

حضور البطل فى القرية　　　غيابه عنها (بالغرق)

تفاصيل　　　سردية

فالبنية حققت دائريتها من خلال ارتباط الحدثية بالبطل . وبذلك يقوم التطابق المعمارى إلى حد . بين بندرشاه والموسم ، من حيث اهتمام محيفد بطل الرواية بسيرة بندر شاه ، وحفيده ضوّ البيت على نحو ماكان من اهتمام البطل فى رواية الموسم بحياة مصطفى سعيد ..

ومثلها أيضا انتهت رواية بندر شاه باختفاء أو بموت بطلها غرقاً ، لينغلق الفضاء السردى على دائرية كانت واقعيتها أرجح من عجائبيتها .. والحال ذاتها تتسجل بالقياس إلى رواية مريود ، فنرى محيمد (بطل الرواية) فى عودته إلى القرية ، يعيش حالا من الاستحضار ، تشاركه فيها شخصيات من خلال موقف الاسترجاع الذى كانوا يحاولون بواسطته أن يموضعوا وقائع حياة ضوّ البيت ، بطل الرواية .

البطل واشكالية الحضور التناصصية :

تجسد شخصية مصطفى سعيد بطل رواية (الموسم) أحوالا وقيما تدمجها،

وبكل يسر فى اطار تتحقق به المجانسة التشاكلية مع شخصية ضوّ البيت ، فى رواية « بندر شاه » على أكثر من صعيد ، فكلاهما جاء مجيئا طروئيا إلى بيئة ود حامد . وانخرط فى حياة الجماعة بتكيف ايجابى جعل دوره بينهم يكتسب أهمية ثابتة ، سواء من حيث فاعليته الاجتماعية ، فمصطفى سعيد هو الذى أدخل مزروعات عديدة إلى تلك البيئة ، زراعة القطن والدخان .. والذى كان عضوا بارزا فى الجمعية بحيث كانت مصداقيته وكفاءته تؤهلانه لأن يكون رئيساً للجمعية ، لولا غربته عن الجماعة .. وكذلك كان ضوّ البيت ، رجل المال والأعمال الذى لم يبخل على المشاريع الاجتماعية بالهبات والعطايا .

إن ضوّ البيت ، الذى سنراه يعرف مصيراً اختفائيا بغرقه فى مياه الفيضان ، هو فى الواقع يشاكل بهذا المصير مصطفى سعيدا ، الذى كانت نهايته هو الآخر نهاية غرقية اختفائية ، بعد حادث الفيضان الذى كابدته القرية ذات عام ..

ونلمح هذا المصير الاختفائى أيضا لشخصية الزين بطل رواية عرس الزين .. فقد رأينا السرد ينخرط فى نهاية الرواية ، بعرض حالة الاستنفار العام التى سببها اختفاء الزين ليلة عرسه ، والتى أوشك أن ينقلب الحفل بها منقلب سوء . لو لم يعثر القوم عليه فى المقبرة ، مكبا على ضريح الصالح حنين (١٢) .

فهذا الموقف بما اعترى أجواءه من هلع ، ونكد ، وتشاؤم .. قد جانس إلى حد واقعتى الاختفاء الحقيقيتين ، كما عاشهما مصطفى سعيد فى (موسم الهجرة إلى الشمال) ، وضوّ البيت فى(بندرشاه) .

هكذا إذن تولد شخصية بندرشاه ميلاد تقابليا ، أو تشاكليا إذ أن واقعة الاختفاء (المفتوحة على التأويل ..) التى انتهت إليها حياة مصطفى سعيد ، فى الموسم (١٣) ، لاتزال تتمازج فى روح السارد محيمد بذكرياته الحميمية فى رواية بندرشاه ، فالسارد (محيمد) ماكاد يذكر جده ، حتى مثلت صورة تلك الواقعة فى حسه ، فانساب السرد يكشف عن حقيقتها ، لا بالحديث عنها ، ولكن باستعراض اخبار تجربة مثيلة لتجربة مصطفى سعيد ، عاشتها دومة وحامد ، ربما على مستوى الحلم فقط أو من خلال تهاويم ذاكرة يتقاطع فيها التاريخى بالوهمى .. هى تجربة ضوّ البيت ..

فشخصية ضوّ البيت هى فى الواقع تخريج آخرْ لحياة مصطفى ارتفعت فيه السردية إلى صعيد اسطورى محض ، بعد أن أفلحت أيما فلاح فى بصم هذه الشخصية الواقعية بختم الأسطورة من خلال وقائع (الموسم) .

لقد ولدت الساردة بندرشاه ، الشخصية التى ستنحدر السلالة منها ، (وسيكون حفيدها مريود) من أحشاء سردية مرتبطة بعالم (الموسم) وبأحداثه وبشخصياته وفى مقدمتها الجد .

" .. وكانت علاقتى بجدى تبدو لى فى ذلك الوقت ، وبعده بسنوات طويلة ، كما ذكرت لكم فى تلك الرحلة . ثم وقعت فى البلد تلك الواقعة التى لايحيط بها وصف ، لا فى رحلة واحدة ، ولا فى رحلات عدة ، ولا حتى فى العمر بأسره . فجأة اختل ذلك التناسق فى الكون (١٤) "

فمحددات الإحالة إلى رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) كما تتضمنها هذه الاقتطافة هى :

السارد / الجد / علاقتى بجدى / وقائع الرحلة إلى الشمال / واقعة غرق مصطفى سعيد ، وسيعرف السارد فى بندر شاه باسم محيمد .

ومن هنا تبدأ الصلة العفوية وتتحدد فى ذهن القارئ / المتلقى بين العالمين ، عالم مصطفى سعيد وعالم بندر شاه ، ومع إطراد السرد ، تواجهنا اشكالية شخصية بندرشاه .. من يكون ؟ ماهى حقيقته ؟ مااسمه ؟ هل هو شخص ينتمى إلى عالم البشر والواقعية أم هو وهم ، أو روح موصولة بعالم الغيب واللاعقل ؟ .

بهذا اللغز الفنى ترسى الرواية إطار هذه الشخصية ، مقررة لها ، بسياق فنى أحوالا ، نجدها تتشاكل فى بعضها مع شخصية مصطفى سعيد . فهما معا ، كان لهما فى طفولتهما هذا الحضور (الشاذ) بين أترابهما .

" ويقول حمد أن هيئة عيسى (بندرشاه) كانت شاذة حقيقة وسط صبية بينهم العارى والذى لايلبس غير خرقة حول وسطه ، والمقطع الثياب ، والمتسخ الثياب ، ظهر لنا غريبا ومضحكا "(١٥)

كما أن حالة تعددية الاسم عند بندرشاه - عيسى ، وضوء البيت .. تجدها تنسحب على مصطفى سعيد أيضا ، فقد حمل هو كذلك أسماء مختلفة فى مرحلة اغترابه بالشمال .

بل إن مشاعر الريبة التى تساور المتلقى ، إزاء حقيقة هوية مصطفى سعيد ، لتخالجنا ، حيال بندرشاه ، بهذا التشبيك الفنى القائم على وازع تناسخى ، سوف يزيد من إبهامه مسرود مريود

(الكتاب الثانى من قصة بندرشاه) حيث ستحتل شخصية ضوّ البيت حيزا تتماهى به مع بندرشاه ، ومريود ومصطفى سعيد بمؤشرات وجودية ملموسة .. كل ذلك بسبب هذه الزئبقية التعريفية التى أحدثها تواتر الاسماء والإحالات على شخصيات وأحوال ماهيتها فى التحليل الأخير واحدة .

والسرد فى بندرشاه يموضع فى مواطن عدة ، الوقائع ، حسب تمعلمها فى السياقات السردية ، أو فى أطرها الروائية ، موصولة ببعضها البعض ، فعرس الزين ، غدا واقعة يحيل عليها السرد ، مؤشرا زمانيا ومكانيا يوجه المتلقى ويزوده بالخلفية الحدثية التى تكفل له تمثل المادة المسرودة ، والاندماج فى الفضاء الماثل .. قدرت أن الطريفى لابد أن يكون فى السادسة والثلاثين ، أو السابعة والثلاثين ، فقد كان فى نحو الثانية عشرة فى عام عرس الزين ، كان محجوب فى الخامسة والأربعين حينئذ ، ذلك أعلمه علم اليقين .. (١٦) "

وذات المعلمية تتلبسها حوادث أخرى ، كالرحلة (رحلة الموسم) .. أو كالشخصيات ، فإن الجد ، أو الطريفى ، أو ود الريس .. أو الناظر أو فطومة المغنية أو غيرها .. هى قواسم ، ولواحم ، ومفردات ، ومعالم سردية أساسية

متأسسة بها ، وعليها المعادلة الكبرى لمسرودات الطيب صالح ..

فمسرد الفرح الوارد فى بندرشاه بمناسبة عرس ضوّ البيت يتوازى فى وقائعه ومكوناته الاحتفالية والخطابية مع وقائع عرس الزين ..

ومن هذا المنظور ، تكون ظاهرة تعدد الأسماء ، على الرغم من إحالتها التعددية الى شخصيات مختلفة ، كما هو الشأن فى الموسم مثلا ، إلا أن المنطلق الفنى الذى تصدر عنه روايات الطيب صالح يرجح أن تكون تلك التعددية الشكلية هى فى الواقع أحادية ظاهراتية .. فالأسماء وإن دلت علي أشخاص تتباين هوياتهم وتجاربهم ، إلا أنها عنوان لجوهر وجودى واحد ، هو الانسان ، إنها إذن تعدد انسانية الإنسان أو هى تعدد الانسان فى انسانيته .. من هنا يتحقق لمنظومة الأسماء الخاصة بالجماعة (سعيد - الطاهر - محجوب) طابعها الفردى ، إذ هى مفردات تكتسب أبعادها الوجودية فى اجتماعها ، وفى وحدتها وتفاعلها ..

كما أن شخصية سعيد ، فى بندرشاه تقوم باختراق قصر بندرشاه العجيب ، واقفة على عوالمه الأسطورية ، منتقلة بين مرافقه المدهشة ، وبين جوانحها تعتمل مشاعر وأحوال تتلاقى فيها مع مشاعر الوصي ، فى رواية (الموسم) حين كان يكتشف البيت اللغز ، مستودع أسرار مصطفى سعيد .

" فى البيت ضويت المصباح قبل مابين ضوء الصباح ، فتحت الصرة لقيت أشكال وألوان كأنها كنوز الملك سليمان .. " (١٧)

فالتطابق الحدثى بين الموقفين يرتكز على تشاكل نفسى وسردى ملموس ، على أن الوازع الاستطلاعى التحقيقى كان فى الموسم أرجح ، وإن لم يخل من إيعاز تأملى ، تتضح به روح السارد فى (بندرشاه) مع مايتلبسها من إحساس بالتيه الوجودى ، وتلك هى مرامي كل كنه أسطورى .

كما نجد فى رواية بندرشاه .. أحوالا حميمية تجسدها علاقة الجماعة ، ويعبرون عنها تقريبا بذات المزاج ، الذى عبروا به عنها فى الموسم ..

- أنت يامحيمد قطعا أصغر منى ومن محجوب ، ما أظنك بلغت سن المعاش (١٨) .

- خاف الله يا ودالريس بنت مجذوب لم تكن ولدت حين تزوجت أنا ، وهى أصغر منك بسنتين أو ثلاث " (١٩)

وفى (بندرشاه) يتبدى لنا محجوب فى صورته التى عرفناه بها (فى الموسم)، أى ذلك الشخص الذى تحتل السلطة والسياسة مركز اهتمامه باعتبارها مطمحا مكفوفا حال دونه توجيه اجتماعى قاهر ، على خلاف البطل محيمد الذى كان يتوق إلى الحياة القروية البسيطة ، بعد أن نهل كثيرا من معين الكواليس ، والوظائف .

ونجد مسردا آخر عارضا ، فى بندرشاه يستدعى فضاء سرديا من (الموسم) يحيل على واقعه مقتل ود الريس وعروسه حسنة بنت محمود .. فحال

الاستطلاع والحرص على معرفة حقيقة تلك الحادثة ، تتلبس الساردين فى كل من الروايتين ، فالسارد فى الموسم ظل يتحسس طريقه إلى الحقيقة حتى ظفر ببنت محجوب التى حدثته بالواقعة تحت تأثير الراح .. وفى بندرشاه ، نجد السارد (محيمد) يسلك أيضا إزاء الجماعة مسلكا استنطاقيا من أجل أن يصرحوا له بتفاصيل واقعة مقتل بندرشاه وحفيدة . " خرجت عن طورى متعمدا ، محاولا استفزازهم ، صرخت فجأة : بندرشاه هو المسؤول لولاه ماحدث ماحدث " (٢٠)

فالمشهد فى بندرشاه يتضمن تناصصية يتقارب بها السياقان إلى درجة كبيرة .. على إن ذكرى ود الريس ظلت حية فى مشاعر الأبطال فى الروايتين ، فالجد فى الموسم كان يستحضر روح صديقه الهالك بالترحم ، والحسرة ، ونجد محجوب أيضا فى بندرشاه يسترجع ذكرى ود الريس بالأسى والترحم .. " (٢١)

ويمكننا أن نحدد لشخصية الراوى فى الموسم اسمه ، فهو ، وحسب احالات بندرشاه (محيمد) لقد اعطت بندرشاه ، تفاصيل ، وأطواراً مسكوتا عنها فى سيرة البطل الراوى كما جاءت (الموسم) موحية على ذلك النحو باسمه ، وبفضل هذه الافضاءات السردية التى تضمنتها بندرشاه ، تهيأ للقارئ أن يباشر عملية تركيب جديد للوقائع ، دامجا تفاصيل المسرودين فى إطار حدثى

واحد ، ليقرر حينئذ طابعهما التلاحقى ، أو الحلقاتى ، فالموسم ، وبندرشاه ، ومريود هى منظومة فنية ثلاثية ، لايضيق صلبها عن استيعاب (عرس الزين) ما دامت الاحالة إليه قد تواترت فى ثنايا هذه المنظومة ، توشيجا للعضوية من خلال جملة من الفواعل (شخصيات ، اشكالية موضوعية ، تظاهرات ، ظواهر ، شروط مكانية وزمانية ..)

هذا وقد يعطى السرد فى بندرشاه تفاصيل ويحدد مصائر وعلائق استثارها فى رواية عرس الزين .. فمن ذلك مثلا :

يعرض السرد فى بندرشاه للطريفى (٢٢) فيصوره شخصية قد نضجت واستطاعت أن تزحزح محجوبا ، وجماعته عن الصدارة ، واستلمت بدلهم زمام المسؤولية ، وقد كنا عرفناه فى عرس الزين طفلا يرتاد المدرسة بلا كبير حرص أو اجتهاد .

كما يعرض خطوبة سعيد لابنة الناظر ، فالعلاقة بين الشخصين كما طرحت فى عرس الزين كانت علاقة خدمة وتسخير ، لكنها تستحيل فى بندرشاه علاقة تصاهر ونسب .

وفضلا عن هذا ، فإن هناك الاحالة إلى سيف الدين ، وهو أحد شخصيات عرس الزين ، وإلى فطومة المغنية (٢٣) وإلى الحنين .. وإلى أحوال أخرى تناصت بها (بندرشاه) مع (عرس الزين) بل إن بعض الافضاءات السردية

فى بندرشاه ، لتتناص مع متن قصصى فى مجموعته هو متن قصة ود حامد ، لقد جمع السرد فى هذه القصة بين شخصية السارد وشخصية الضيف الموظف النزيل عليهم ، والقادم من المدينة ، فى موقف ترحيبى اخبارى يستعرض فيه المحدث، أوضاع قريتهم بتعرية وكشف لأوجه معاناتها .

" .. ضحك ود الرواسى وقال : أنت يامحيمد إما شاعر أو مجنون ، أو خرف الشيخوخة . لكن أهلا بيك ومرحبا . ودحامد مسجّمة ومرقّده . فى الصيف حرها يتقد ، وفى الشتاء بردها أجارك الله . النّمتّى وقت لقوح التمر ... (٢٤) "

كما نجد السرد أحيانا وفى إطار روائى معين ، يسبق الحدث فيلقى بملابسه لا يكشف النقاب عنها بصورة مبسوطة إلا فى إطار روائى آخر . وهكذا وجدنا مثلا افضاءات سردية فى بندرشاه تتعلق بدفن مريم أم الطريفى (٢٥) لم يتوسع السرد فى إجلاء الحادثة (مرض - احتضار - دفن) إلا فى رواية مريود (٢٦) فالسبق الخبرى الموجز هنا ، هو سبق قبلى لحادثة بعدية ، كانت ستظل مبهمة لو لم يتطرق إليها السرد فى رواية تكميلية لاحقة هى رواية مريود ، وسنجد أيضا السرد يلّمح لشئ من حياة (ضوّ البيت) فى بندرشاه ليضفى الإضاءة حول حياة هذه الشخصية فى مريرد .. هذا ويمكننا ، فى إطار استشفاف التماثلات التناصية فى أعمال الطيب صالح أن نقرر التوازى وفى

أكثر من مستوى بين شخصيتى بندرشاه . ومصطفى سعيد . فكلاهما مخلوق انطوى على جانب من الغرابة يتناسب مع نوع الحياة التى عاشها، والتجربة التى خاضها (وإن كان الطابع الاسطورى يترجح ، وبصورة ساخرة فى بندرشاه) ، كما انهما يتناظران فى المضمار القيمى الأخلاقى ، والنظرة إلى الحياة ، لقد تجانس إلى حد كبير الوازع الاستهتارى لديهما ، وإن بذخ بندرشاه وأجواء العري التى عاش فيها ، لتتضاهى على نحو ما مع جو التفحش الذى كانت تعكسه غرفة مصطفى سعيد . بأستارها الوردية ، وأنوارها القرمزية ، وعطورها ، وانفضاحها ..

على أن تقنية السرد لاتفتأ تموه عن ظاهرة التوازى ، أو التداعى هذه ، التى تلمس فى أعمال الطيب صالح بتهويمات صورية ، وتعبيرية تنزاح بالحادثة إلى مستوى طارئ بعد أن يكون القارئ قد اطمأن أو كاد إلى أنه أمام حادثة تناصية .. باشرها من ذى قبل فى إنجاز سردى سابق من إنجازات المبدع .

فالتناصصية بين أعمال الطيب صالح ترقى أحيانا الى مستوى الحرفية ، وما ذلك إلا لأن وعى الكاتب العمقى ، والسطحى ، كان يعالج وفى كل التجليات الروائية اشكالية وجودية واحدة .. هى التجربة الانسانية الشرود ، بفجائعها الدمارية الجموح ، من هنا لا نفتأ نؤكد تفكيكية روحه الابداعى ..

هوامش المبحث الثانى

* الوحدة العضوية كما عرفها المحدثون : « تتمثل فى أن الرواية أو القصيدة عملاً فنياً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها » انظر عباس محمود العقاد ناقداً ، ص ٤١٠ ، د. عبد الحى دياب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ط ١٩٦٥ م.

(١) انظر الأعمال الكاملة للطيب صالح ، المجموعة القصصية : دومة ود حامد ، دار العودة ، بيروت ، ص ٤٧٩ - ٥٤٧ .

(٢) انظر : المجموعة القصصية السابقة « دومة ود حامد » ، قصة نخلة على الجدول ص ٤٨٢ .

(٣) رواية موسم الهجرة إلى الشمال (ضمن الأعمال الكاملة) ، ص ١٢٣ .

(٤) انظر رواية مريود (بندر شاه) ، ضمن الأعمال الكاملة ، ص ٤٥٣ ومابعدها .

(٥) رواية عرس الزين (ضمن الأعمال الكاملة) ، ص ٢٢٤ ، ومابعدها ، وانظر أيضا ص ٢٦٤ .

(٦) قصة .. دومة ود حامد (ضمن الأعمال الكاملة) للطيب صالح ، ص ٥٠٦ .

(٧) دومة ود حامد ، ص ٥٠٥

(٨) انظر دومة ود حامد ، قصة (نخلة على الجدول) ، ضمن الأعمال الكاملة للطيب صالح ، ص ٤٨٠ ومابعدها .

(٩) رواية مريود (بندرشاه) ضمن الأعمال الكاملة للطيب صالح ، ص ٤٦٨ .

(١٠) انظر رواية عرس الزين ، ص ٢١٨ .

(١١) رواية موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ٦٤ .

(١٢) انظر رواية عرس الزين (ضمن الأعمال الكاملة) للطيب صالح ، ص ٢٧٧ - ٢٨٠ .

(١٣) انظر رواية موسم الهجرة إلى الشمال (ضمن الأعمال الكاملة) ص ١٤١ - ١٦٢ .

(١٤) رواية ضوّ البيت (بندر شاه) ، ضمن الأعمال الكاملة للطيب صالح ، ص ٢٩٧ .

(١٥) انظر رواية ضوّ البيت (بندر شاه) ، ص ٣١٢ .

(١٦) انظر رواية ضوّ البيت (بندرشاه) ضمن الأعمال الكاملة ، ص ٣٦١ .

(١٧) انظر رواية ضوّ البيت (بندرشاه) ضمن الأعمالالكاملة ، ص ٣٤٤ .

(١٨) رواية ضوّ البيت (بندرشاه) ، ضمن الأعمال الكاملة ، ص ٣٥٨ .

(١٩) راوية موسم الهجرة إلى الشمال (ضمن الأعمال الكاملة) للطيب صالح ، ص ٩٣ .

(٢٠) رواية ضوّ البيت (بندرشاه) ، ص ٣٤٧ .

(٢١) الرواية السابقة ، ص ٣٤٦ .

(٢٢) رواية ضوّ البيت (بندر شاه) ضمن الأعمال الكاملة للطيب صالح ، ص ٣٦١ - ٣٧٠ .

(٢٣) الرواية السابقة ، ص ٣٠٣-٣١١ .

(٢٤) انظر الرواية السابقة ، ص ٣٦٠ .

(٢٥) رواية ضوّ البيت (بندرشاه) ، ص ٣٦٦ - ٣٦٨ .

(٢٦) انظر رواية مريود (بندرشاه) ، ص ٤٥٦ - ٤٦٨

المبحث الثالث

الاشكالية السردية والمعمار التقنى

فى روايات الطيب صالح

الاشكالية السردية والمعمار التقنى

تكلمنا فى المبحث السابق عن ظاهرة الاستحضار الموضوعاتى التى تسم ساردة الطيب صالح والتى تجعل جملة من الشروط السردية تطفو على مسرح السرد فى عامة أعماله . كتواتر واقعة العرس ، مثلا وكاستمرار حياة مجموعة من الشخصيات مثل ود الريس ومحجوب ، والجد ، وسر حضور النهر فى الفضاءات السردية كلها ، وعلاقة الانسان به ، إلى غير ذلك من العلائق العضوية الصريحة أو الضمنية التى تلحم المجموعة السردية للفنان فى كيان حيوى واحد .

وسنتحدث هنا عن شواهد سردية ، موضوعية أو شكلية تعكس هذا الواقع التناصى الذاتى / الداخلى الذى يميز مرويات الطيب صالح ، فإذا كانت التناصية أو (L'intertexturalité) تعنى اشتجار متون ، وأفكار ، وصور ، وشعريات خارجية لا حصر لها ، تسترفدها الساردة من حقول الوعى ، واللاوعى ، فى صنع نص ابداعى ما ، تتلاقح فيه امكانيات الذات / القريحة بروافد وتحفلات المخزون الأدبى والفكرى ومحمولات الوجدان ، فإن التناصية تظل جوهر الفعل الذاتى المتغذى بالحدث الفكرى والثقافى الموضوعى ، باعتبار الفرد يظل فى تنويعاته الأدبية والفكرية ، المتجددة ، يمارس تمثلا للقيم الذاتية والموضوعية ، تطويرا وتثبيتا ، وتحليلا أو تركيبا ، وذلك ما تنم عنه سائر

الكتابات الابداعية ، إذ هى تعكس روح الفنان ، وتوترها بمايكسبها سماكة فنية ، تتنزل بها منزلة الفلسفة أو العقيدة من خلال تبلور ثوابت الطرح ، وتواتر المحددات الفكرية والروحية والجمالية التى تبرز بصورة إطرادية عبر التجليات والأعمال الإبداعية ، وذلك مايمكن أن نلمسه فى تناصصية الطيب صالح الداخلية إن صح التعبير ، فكثيرة هى التمثلات العينية أو المعدولة التى تداولتها ساردة الفنان ووزعتها عبر عوالم مسروداته ، ورواياته .. كما سنرى من خلال هذا الكشف التناصصى المختصر لرواياته فى علاقتها الاستدعائية .

١- المنسوج السردى .. فى عرس الزين :

يرتكز التماس السردى فى أعمال الطيب صالح على النبرة الاختزالية التكثيفية التى تصل أحيانا حد الإجمال الفنى المضغوط .. نراه مثلا فى عرس الزين أوجز فقرة ، ساقها - بمثابة الفصل - للحديث عن أطوار من حياة الزين غداه الاعلان عن خبر عرسه ..

ونراه أحيانا ، يسوق الخطاب السردى سياقاً رياضيا - ترتيبيا - معززا بذلك الوازع التأثيرى ، فى صورته التقليدية ، التى تصدر عنها رواية عرس الزين .. وهو ماسوغ له ، ذات حين آخر ، أن يحوصل وقائع على نسق ايجازى طريف « وعاشت البلد .. وهى تلهث كل يوم من عمل جديد قام به سيف الدين. عزوفه عن الخمر ، ابتعاده عن .. مواظبته على .. انصرافه إلى .. بره بـ .. خطوبته لـ ... وأخيرا عزمه على .. [1] »

ويستنجز الطيب صالح فى هذه الرواية معبرا سرديا مختزلا ، يعرض فيه المتتاليات الزمنية التى اكتنفت عالم الرواية ، وتقلبت فيها حياة شخصياتها . لكنه رغم ذلك ، ظل ينساق مع الاستطرادات (والاستطرادات جاءت بدورها مكتنزة التسويق) وفتح الأقواس ، مظهرا نوعا من الحرص التنويرى الإضافى ، الذى يشى تواتره فى المتن ، خاصة فى (عرس الزين) بتلك النزعة التى ارتبطت بهاجس الإقناع الفنى (الصدق الفنى) الذى ظلت الرواية التقليدية تصدر عنه .. لقد تعمقت هذه النزعة عنه فى رواية عرس الزين خاصته ، وتجسدت فى انجذاب الساردة المتواتر إلى توصيف الشخصيات توصيفا تصويرياً ، فرصد ملامح الوجه والجسم بعامة ظاهرة بارزة فى فن الطيب صالح ، وتلك خصيصة فنية طالما صدرت عنها الرواية التقليدية ، بمقصد إقناعى ، انزاحت عنه الرواية الجديدة ، المشيئة للوقائع ، والحيوات ، والأحاسيس التى يظل الوجه الانسانى الاطار العضوى ، المجلى لها .

كما تشي السردية فى عرس الزين ، بروح تصويرى واضحة ، مثل سردة لخبر الصائغ والد سيف الدين .. حيث يجنح السرد إلى لقط الواقعة فى إطار بانورامى ، وضمن منظور اجتماعى محيطى متفاعل :

" وهز أهل البلد برؤوسهم وقالوا يرحم الله البدوى ، كان رجلا طيبا ، كان يستاهل ابنا خيرا من ابنه الفاسق ذاك " (٢)

ويطور السرد الخارجي من خارج الحدث أو المتن الروائي ، حيث تلقى الساردة بالوقائع إلقاء حياديا ، غير أنه مع ذلك لايعدم الحياة ، إذ أدبية الأداء تضفى على الوقائع والشخصيات قيما تبريرية ، إحساسا بالمشاركة وبتفاعل الكاتب مع مسروده، فالأداء الإخبارى يعرض ، ويحكم ، ويفاعل الوقائع بعاطفة حية لا مراء فيها .

وقد يرهص السارد ، فى مباشرة الحدث ، بإضاءة تفرش لجو الواقعة ، ثم ينطلق السرد فى متابعة الواقعة ، وذلك منزع سردى كلاسيكى ، غايته تزويد المتلقى / القارئ مسبقا بخلفية من المعلومات التى يستوعب فى ضوئها الحدث السردى ..

لقد تبلور معمار رواية عرس الزين من خلال رصد خطى ، يفاعل الحدث بواسطة ملاحقة تعريفية ، تستعرض سير الشخصيات ، وتلامس مصائرها ، وتعقد الأواصر بينها ، بناء لحدث مركزى يجمعهم على وتيرة معاشية يتقرر واقع الرواية فى كنفها ..

التقنية السردية فى رواية مريود :

أما فى رواية مريود ، نرى السرد يتتبع تقنية المفصلة، من خلال انبثاقات سردية تخص سيرا وشخصيات تشكل حوادث حياتها مادة السرد .

فالانبثاقات تأخذ أرقاما متتالية (عددها أربعة) وقد لا تأخذ ، كما هو

الحال مع تلك الانعطافة الموصولة بالنسيج السردى ، والتى يباشر فيها السرد رواية حياة بلال .. هذه الشخصية المركزية التى يتحول معها الخطاب الروائى تحولا جذريا ، اذ يصطنع أدبية تعبيرية مستحضرة من المتون التاريخية .. فلا يلبث حبل السرد أن يطرد بإيراد أخبار لأفراد مجهولين ، ومعلومين ، وبتوظيف العدة الاخبارية الظنية كما الفناها عند القصاصين والمؤرخين القدامى (قيل - قالوا - يحكى ، وفى رواية أخرى) .. وهى عدة تفيد التوثيق المشوب بالشك ، والترجيح .. أكثر ماتفيد اليقين .. فالسرد بهذا التحول النوعى الذى باشره مع أطوار حياة بلال انتقل بالمسرود ، من مستوى الواقعية ، والاجتماعية ، إلى مستوى شبه خرافى ، من خلال هذا الإبهام الذى يكتنف سيرة الشخصية ، وغرابة سلوكها المنتمى إلى سيرة أهل الصلاح ، والكرامات ممن أضحوا بالقياس إلى منطقنا العصرى جزءا من ميتولوجيا القداسة ، والخوارق ، والأحداث فوق الواقعية .. فمربود بهذا الاستغلاق الذهنى عن ماضيه ، وأطواره الفوارط ، يلتبس بعدا سيكولوجيا يبطن فى أغواره الجذرية تلك الأصول البدنية التى تحدث عنها (يونغ) ..

كما يأخذ شريط الأخبار طابعا تداوليا سهريا ، حيث يتناول الموضوع مجموع الفواعل السردية ، كل من زاوية نظره ، ومن خلفيته النفسية والنزوعية، فيكتسب السرد من ذلك حكائية(ايكزوتيكية) أو حنينية ، بالقياس إلى

القارئ المعاصر ، الذى حرمته أساليب الاجتماع ، والتلقى السمعى البصرى لذاذة الحكى التقليدى ، والمشافهة الحميمية ، فينزع الحس بالسردية إلى التجنيح فى أفق تغريبى بالاسترسال الحكائى من الواقعية إلى الحلمية .. لتكون نهاية المسرد ، نهاية صوفية إذ انخرط الخطاب فى الرمزية الاستشراقية ، التى استحالت بها الحوادث الواقعية إلى دلالات شهودية .

التقنية السردية فى رواية بندرشاه :

يمارس السرد فى بندرشاه ، تجريدا حدثيا ، بالخوض فى مجالات اللامرئى، وفوق الواقعى ، أو الأسطورى ناقلا الوقائع من إحالة حرفية موضوعية ، تتصل بأحداث وشخصيات سردية ، شكلتهم أدبية القص على منوال واقعى ، إلى إحالة تتصل أدبيتها بالمتعدد والخارق واللامتناهى أو اللاامتماهى ، والمتمثل فى الحدث الاسطورى أو العجائبى .

على أن السرد ، بهذا التجنيح الذى يأخذ فيه الخطاب منحى تواجديا (من الوجد) لايجد فى مجال الحدث اطراديته ، أو معادله الخيالى المسترسل .. إذ أن المرصود الذهنى المستثمر فى تلك التصعيدات فوق الواقعية ، لا ينخرط بالحدثية فى سياق عجائبى ، تستتب به بنية الأسطورة ، وتسود على مدى الفضاء السردى للرواية ، بل هو انبثاقات فرعية ، يمضى بها الحدث الروائى على وتيرة إخراجية ، يتزاوج فيها الواقعى بالاغرابى ، وكلاهما يرتبط فى

حقيقة الأمر ، بالوضع الاجتماعي لود حامد (الرمز) وبذهنيتها ، وراهنها الحضاري ..

فتناسخ الأسماء - بندرشاه - ضوّ البيت - مريود .. وتقاطع السير ، أعطى للقصة بناءاً لولبيا استحالت به دوامة سردية تتراوح عبر دوراتها الانبثاقات القصية ، إذ تنفتح على المنحى الواقعي والخرافي (حياة الجماعة في القرية - حياة بندرشاه وأبنائه الأحد عشر - طرؤ ضوّ البيت عليهم وأطوار حياته ثم اختفاؤه من بينهم) لتجنح الأحداث ، في النهاية جنوحا ذهنيا ، اسطوريا موحيا ..

كما أن المماطلة السردية (التأجيل) بالكشف عن هوية هذه الشخصيات ، وخاصة منها بندرشاه ، أضفت على التركيب السردي الذي أخذت فيه بنية القصة معمارا توزيعيا ، أكثر منه عضويا ، تلك المسحة الغموضية التي يتمنع بها حبل القصة عن الاطراد الخطي والمنطقي في ذهن المتلقي ..

ويعتمد الالتفات السردي الذي يربط به السارد العلاقة الافضائية المباشرة مع المتلقي على تقنية يحدد بها الكاتب وتيرة الأداء ربطا ، وانعطافا بالمسرود ، في ذات الوقت ، ليمتد الأفق السردي نحو واجهات أخرى تتوسع بها دائرة الحكي .. وقد يرد الالتفات ضمن موقف ذهني يحكمه قانون التداعي النفسي.

والظاهر أن السرد تردد مرات قبل أن ينخرط في الانعطاف بالقصة

انعطافاً أسطورياً ، يمضى بهـا فى المنحى الذى هي عليـه ، فبـالرغم من الانفتاحات العديدة التى باشرها السرد بإثارة أسماء الشخصيات التى سيتركز حولها السرد (بندرشاه - ضوّ البيت - مريود) ، بمنحاه العجائبى الواضح .. إلا أن الالتفات الواقعى ظل راجحا على التلميحات السردية العجائبية ، فى سياق تحضيرى (تشويقى) سوف لايلبث أن تتوازن فيه ركيزة السرد فى بندرشاه معتمدة تقنية المزاوجة بين السردية الواقعية بتفاصيلها الاجتماعية ، وبين تلك الوقائع الغريبة ذات المنحى الاسطورى .

إن مثل هذا الاستخدام الخبرى ، بصيغة الالتفاتية ، وإن كان تقنية قديمة بالقياس للرواية التقليدية ، إلا أنه أضحى اليوم من سمات الرواية الجديدة ، حيث اعتمدت السردية أحيانا ، خطاب يستوعب المحكى كله .. فصيغة الأنت ، أو الأنتم ، حلت محل الهو ، فى مسرودات حدثية عديدة ، وأضحت الساردة تعاين الوقائع وترصدها من موقف المتفرج ، فى شبه موضوعية للأحداث ، من خلال الانفصال المسجل بين السارد ، ومسروده .. إن المباشرة بين الباث والمستقبل ، التى يحققها الالتفات بمعناه التقنى هو أسلوب آدائى مافتئت الفنون السردية والمسرحية الحديثة تستثمره ، من منظور تحقيق الشراكة المرغوبة جدا ، بين النص - الخطاب ، المبدع ، وبين المتلقى .. فى جدلية بناء أو هدم النص ، والتعامل معه بذهنية طرفية (Partenariat) ..

فقد بدأ السياق السردى فى أول الحكى مبدأ عاديا إخباريا ، يسجل هنا لفتة تبليغية (un geste communicatif) تصله مباشرة بالقارئ .. ولعل من مسوغات هذا الالتفات أنه يهئ المتلقى لمباشرة أشواط لاحقة من الانكسارات ، والانسياحات يخرج بها النص السردى إلى مستوى فنى آخر ، هو مستوى المتن المعاصر ، المفتوح على التوالد ، والافاضة الفضائية اللامسيجة بالموانع القصية المألوفة ..

الحس الشعرى والوازع الإغرابى :

وإذا كانت الصورة تأثيراً فنياً وافصاحاً وجدانياً يستوعب الواقعة بتسام تشكيلى ، يموقع ماهية ما عن طريق المقارنة الإيعازية ، أو المقاربة الإيمائية ، ارتفاعا بالخيال إلى صعيد التعبير المطلق ، المتحرر من أسر الحرفية ، فإن سردية الطيب صالح قد صدرت عن أدبية تعاين الوقائع بشعور ، وتعرب عن ملابسات السرد ، الاخبارى منها ، والاعرابى ، بخطابية تصويرية تفاعل الشعور بلا هوادة .. وذاك مانلمسه من أول استهلالاته لسائر أعماله السردية .

" كان محجوب مثل نمر هرم ، جالسا جلسته القديمة رغم السنين والعلّة .. " (٣) هكذا جاء استهلال بندرشاه .. وغير خاف ، الوقع التصويرى الذى لعبته جملة الاعتراض (مثل نمر هرم) ومايتضمنه الجناس التأكيدى (جالسا جلسته) ، المشفوع بتوصيف (القديم) ، المقرون باستدراك معنوى

قائم على ايقاع الفاصلة المفتوحة (والعلة) ، المسنودة بواقعة صوتية مديدة (السنين) ..

إن جملة الافتتاح هذه قد ارتكزت على توزع دلالى وأدائى جزل ، وعلى تصوير، وتوقيع وتجنيس ، وهى فواعل تتأسس بها شعرية المعمار السردى وغنائيته . تلك الشعرية الغنائية التى تطبع مسروداته جملة ...

وارتسم المعطى العينى فى لوحاته . ببصرية واقعية مضاهية لخصوصيات الموضوع الموصّف " لحية جدى كانت غزيرة ناعمة بيضاء كالقطن " (٤)

ولابد أن يكون عمق البياض ، ونصوعه هذا إنما جاء من تناظر لونى مضمر (سواد / بياض) ، لذا وجدنا الكاتب فى مواطن كثيرة يعرب عن هذه المفارقة اللونية صراحة بوصف قد يتجاوز المظهرية الحسية إلى إحساس يتناول الفوارق اللونية بين البشر ذاتهم .. بل لقد استوعب تراث الطيب صالح حقلا للتوصيفية ، ارتكز حول السواد واقترن بالدفء ، والألفة ، والأنس ، أمحت معه مشاعر نقيضة توطدت بالعرف ، فى سيمياء السواد ، والتسويد . " ظلام مثل المخمل ناعم كثيف " (٥)

وتتعزز الصورة بالتخريج التشكيلى فتعتمد التوصيف ، والتشبيه (بيضاء، كالقطن - ناعمة - غزيرة) .. ، فالنعوت المرصودة هنا، لا تبتذل موضوعها ، بقدر ما تسمه بالجدة والطرافة " وجه ناعم السواد مثل المخمل

وعينان زرقاوان تلمعان بمكر كونى " (٦) فالتلوين ، والمقاربة التشبيهية هى أساس التصوير .. وتلك عدة الشعرية فى بساطتها الوحشية .

فحاسة اللفظ المتوهجة ، التلقائية تترجمها مدركات صورية ، تتمثلها مخيلة الراوى بأحاسيس يقظة ، حية ، شفافة ، وحادة النكهة ، لذا وجدنا حاسة الشم عند الروائى بكرا تميز أصنافا من أعباق الطبيعة فى الآن ذاته .

" تلامس وجهة نسمات الليل الباردة التى تهب من الشمال ، محملة بالندى، محملة برائحة زهور الطلح ، وروث البهائم ، ورائحة الأرض التى رويت لتوها .. ورائحة قناديل الذرة فى منتصف نضجها ، وعبير أشجار الليمون .. " (٧) ، بل .. إن استنكاه الموقف بالشم ليتدعم عنده ، باستيقاظ حاسة السمع ، حين يكتنفه حال شعورية ، كتلك الحال التى تسكرنا بها هدأة الليالى الشاعرية " وكانت البلدة كعادتها صامتة فى تلك الساعة من الليل ، إلا من طقطقة مكنة الماء .. ونباح كلب .. وصياح ديك - يجاوبه صياح ديك آخر ، ثم يخيم الصمت .. " (٨) فالسنفونية المركبة من هذا التشكيل الصوتى ، قد استمرأت الصمت (ثم يخيم الصمت) فادمجت نبرته ضمن عناصر الجوق الحسى المتناغم .

لقد اصطبغت الصورة عنده بألوانها الطبيعية الحية ، فتناظر البياض والسواد المشع والكابى ، وارتبطت الرائحة فى مسرودات الطيب صالح بالموطن/

الأرض / المكان .. وأعرب إحساس الاستيعاب لديه عن عواطف تحيل على الوجود ذاته .. وتلح عليه الفكرة أحيانا ، فيشخصها تصويرا ، ثم يردفها بتصوير آخر ، استنفاذا لطاقة الاعراب ، واضفاء المستوى الإيحائى الذى يتبعه التلوين .. و " يجيئون مشتتين مثل رذاذ الغيث "(٩) " .. يجيئون مثل حبات القمح فى كوم القمح " (١٠) . فالصورة فى المساقين تحيل على واقعة واحدة ـــ> التئام الناس ورواحهم إلى الفرح ، لكنها تخرجت فى مشهدين مختلفين يتأتيان بالتشكل فالناس عادة ماتقصد الفرح متهندمة ، والهندام الريفى يماثل بينها فى المظهر والشكل ، وبالكثرة ، فالغيث ينهمر قطرات ، وكوم القمح يتقوز حبات .. والناس يتهاطلون أفرادا على محمل العرس ..

وقد مفصلت الأداة (مثل) التشبهية بين وجهى المشاكلة : الناس / الغيث ، الناس / القمح ، فتكرر المشهد الواحد فى منظرين ، إعرابا عن حادثة مفردة يكشف عن حفول فى المخيلة هو أساس ذلك الفيض الشعرى الذى يبهرنا فى مسارد هذا الكاتب .

ومثل هذه المعاودة التصويرية نجدها تتأكد فى قوله : " كأن الغناء العذب يعقد بين عناصر الطبيعة على عدوتى النهر بخيوط من حرير " (١١)

" كأنه (الغناء) " غلالة من الحرير انتشرت بين الضفتين " (١٢)

فالعناصر التى أصلت هذه الصورة ذات الموضوع الفرد ، واحدة .. فبهذه الحسية تتجسد المدارك المعنوية فى صورة تخرج المجرد مخرج المحسوس .

" ثم أحسست كأننى أسير فى الهواء ، سابحا دون مشقة ، والأعوام تنحسر عن كاهلى ، كما يتخفف المرء من ثيابه " (١٣)

إن تثمير الأداة التقابلية (كما) قد أعطى للمعادلة التشبيهية مرتكزين أولهما تجريد ذهنى (الاعوام تنحسر عن كاهلى)، وثانيهما حسى عملى ، ونكهة الصورة كامنة فى المفارقة الخيالية التى قرنت بين الواقعتين ، تعبيرا عن الشعور ، فالصك التشبيهى يشكل وجها من وجوه الثراء التعبيرى القائم على سعة ، ونضج رؤية ، وتوثب خيال امتاز بها الروائى الطيب صالح ..

ولقد صدرت الصورة عن خيال شعرى ظللى ، حيث ظل التماع البرق مثيرا حنينيا لاتفتأ القصائد ترجعه .

كان ثغرها مثل برق يشيل ويحط (١٤) . فالبرق استلهم هنا من واقع بيئى استوائى ومن مخزون شعري كانت سيمياء الاختراق الحسى والمعنوى من مشاراته العنيفة ، وقد وسعت الصورة تعبيرها .. بهذا التمثيل من عمق المواشجة بين عناصر الطبيعة ، وفى مقدمتها الدر و الشهد ، والخمر .. تلك التى كانت تحيل عليها صورة الثغر فى التراث ، لقد احتفى المخيال الأدبى عند الطيب صالح بجمال البيئة الافريقية فى امتداداتها وقساوتها وخصوبتها ، وجفافها ، وتقلباتها وكأن الحس التصويرى لايفتأ يتفاعل مع النهر ومع السيل ، واضطرام النيل العملاق .. وقد تعددت صورة هذا المرجع الحسي فى مسرودات الطيب صالح ، وأضفت عليه خصائص أنسية " وكان النهر يصرخ صراخه الأبدى المكتوم فى أذن الشاطئ ، الشاطئ لايفهم ، والنهر لايستطيع إلا أن يتكلم " (١٥)

بل لقد ارتبط النهر فى مخيلة الشاعر بالميثولوجيا ، وبأطوار كان النيل فيها إلهاً يفتض الفرائس ، ويستغوى الغيد .

والنهر يتلوى كأنه أفعى مقدسة

وذات الصورة تترجع فى ثوب أدبى مشاكل

والنهر يجرى تحتها كأنه أفعى مقدسة (١٦)

وذات الصورة تترجع أيضا بشبه حرفية

النهر يتلوى كأنه ثعبان مقدس (١٧)

بل إنه ليلامس بالصورة حدود اللامعقول

" نظر إلى جلد النهر يقشعر ... " (١٨)

فالتجعدات الموجيّة هى دأب السوائل النهرية ، لكن إختيار دال " القشعريرة " لتوصيف الحالة ، فضلا عن حركيته أعطى اللقطة حسا معبرا ، ضمن إيعاز السياق السردى الذى وظفت فيه الصورة ..

ولقد متحت الصورة من معين التراث ، وفاعلت المدارك بذائقة قرآنية كقوله : تتدلى من جوانبها شمعدانات كل واحد منها بحجم الجمل العظيم (١٩).

فالاحالة الشعورية هنا تستحضر قوله تعالى : " كأنّه جُمَالات .. "(٢٠)

لقد تأصل فى المأثور السردى للطيب صالح وجهان تميز بهما فنّه القصى ، هما الحس الشعرى ، والوازع الإغرابى المعقول ، وهو ماجعل أدبه حلقة جمالية تتقاطع فيها تقنية أجناس فنية جملة ، تألق بها المعطى القصى ، وتمازجت فى إهابه نكهة الجدة والعتاقة ، فكان ذلك الحدث السردى الذى تعمقت به واقعة العبور نحو الحداثة .

هوامش المبحث الثالث

(١) رواية عرس الزين (ضمن الأعمال الكاملة) للطيب صالح ، ص ٢٣٥ .

(٢) الرواية السابقة ، ص ٢٣٢ .

(٣) انظر رواية ضوّ البيت (بندرشاه) ، ص ٢٨٧ .

(٤) قصة حفنة تمر (ضمن الأعمال الكاملة) للطيب صالح ، ص ٤٩٠ .

(٥) انظر دومة ود حامد (... إذا جاءت) ، ص ٥٢٣ .

(٦) انظر رواية ضوّ البيت (بندر شاه) ، ص ٣٢٦ .

(٧) انظر رواية موسم الهجرة إلى الشمال (ضمن الأعمال الكاملة) للطيب صالح ، ص ٥٦ ومابعدها .

(٨) موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ٥٧ .

(٩) انظر رواية ضوّ البيت (بندرشاه) ، ص ٣٩١ .

(١٠) انظر الرواية السابقة ، ص ٣٩٢ .

(١١) رواية مريود (بندرشاه) ، ص ٤٢٠ .

(١٢) رواية مريود (بندرشاه) ضمن الأعمال الكاملة للطيب صالح ، ص ٤٢٨ .

(١٣) رواية ضوّ البيت (بندر شاه) ، ص ٣٢٥ .

(١٤) رواية مريود (بندرشاه) ، ص ٤١٥ وانظر أيضا ، ص ٤٦١ .

(١٥) رواية مريود (بندر شاه) ، ص ٤٣١

(١٦) دومة ود حامد ، ضمن الأعمال الكاملة للطيب صالح ، ص ٥١٦ .

(١٧) دومة ود حامد ، ضمن الأعمال الكاملة للطيب صالح ، ص ٥٠٥ .

(١٨) رواية مريود (بندرشاه) ، ص ٤٢٠ .

(١٩) رواية موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ١٢٧ .

(٢٠) سورة المرسلات ، الآية ٣٣ .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

أعمال الطيب صالح :

أ) منظومة روائية تحددها العناوين التالية :

- بندرشاه ، الطيب صالح ، دار العودة - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧١م.
- عرس الزين ، الطيب صالح ، دار العودة - بيروت ، الطبعة الثالثة .
- مريود ، الطيب صالح ، دار العودة - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٨م.
- موسم الهجرة إلى الشمال ، الطيب صالح ، دار العودة - بيروت ، ١٩٧٩م .

ب) مجموعة قصصية - دومة ود حامد .

ثانياً : المراجع :

* البداية في النص الروائي ، صدوق عبدالنور ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ١٩٩٤م.
* تاريخ الرواية الحديثة ، ر.م. البيرس ، ترجمة چورج سالم ، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، منشورات عويدات .
* تيار الوعي فى الرواية الحديثة ، روبرت همفرى ، ترجمة د. محمود الربيعى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٨م.
* الرواية الحديثة ، بول ويست ، ترجمة عبدالواحد محمد ، طبعة ، دار الرشيد ١٩٨١م.

* الأعمال الكاملة ، الطيب صالح ، دار العودة ، بيروت (بدون تاريخ) .

* القصة القصيرة ، دراسة ومختارات ، د. الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة السادسة ١٩٩٢م.

* القصة القصيرة في الستينات ، د. عبدالحميد إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٨م.

المراجع الأجنبية :

1- Dictionnaire des litteratures Françaises et étrangères . Larousse 1992 .

2- J. RICARDOU, Nouveaux problèmes du Roman, Seuil , Paris 1978 .

3- A.R. GRILLET ; Pour un Nouveau Roman . minuit , Paris 1963 .

4- Du Roman, Gallimard ; Paris 1970 . Critique F.V.R. GYON .

5- Mr Butor, Le Roman comme recherche , minuit ; Paris 1960 .

6- N. SARAUTE, L'Ere de supçon ; CALLIMARD , Paris 1956 .

7- M. BUTOR Le Roman comme recherche ; in léon Toorens , une nouvelle littérature ? in Littérature . P. 259 .

المحتويات

الموضـــوع	رقم الصفحة
- آية قرآنية	٣
- إهداء	٥
- مقدمة	٧
- المبحث الأول	١١
- مقدمات منهجية حول الرواية الجديدة	١٢
- سمات الرواية الغربية الجديدة	١٤
- الرواية الجديدة والقارئ	١٩
- الرواية الجديدة ومفهوم القيمة	٢١
- مفهوم الشخصية	٢٤
- لكن ، لماذا هذا الصنف من الكتابة ؟	٢٩
- لماذا الرواية الجديدة فى العالم العربى ؟	٣٠
- هل الروائيـون العرب فى مسـتـوى التـجـريب الروائى الجديد فى مستواه العالمى العالى ؟	٣٣
- هوامش المبحث الأول	٣٥
- المبحث الثانى	٣٧
- الوحدة العضوية وإشكالية التداعى الموضوعاتى فى أعمال الطيب صالح الروائية	٣٧

رقم الصفحة	الموضـــوع
٣٨	- صرخة الميلاد للرواية العربية
٣٩	- الوحدة العضوية فى روايات الطيب صالح
٤٢	- ظاهرة التداعى الموضوعاتى
٥٣	- البطل واشكالية الحضور التناصصية
٦٤	- هوامش المبحث الثانى
٦٦	- المبحث الثالث
٦٧	- الاشكاليـة السـردية والمعـمـار التـقنى فى روايات الطيب صالح
٦٨	- المنسوج السردى .. فى عرس الزين
٧٠	- التقنية السردية فى رواية مربود
٧٢	- التقنية السردية فى رواية بندر شاه
٧٥	- الحس الشعرى والوازع الإعرابى
٨١	- هوامش المبحث الثالث
٨٢	- المصادر والمراجع
٨٤	- المحتويات

رقم الايداع	٢١٣٢٢ /٢٠٠٣م
تحريراً فى	٢٠٠٣/١٢/٢٤م